

ARS
HUNGARICA
1983

1

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1983

**XI. ÉVFOLYAM
1. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.

ARS HUNGARICA

**A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI**

**BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES**

BUDAPEST, 1983

F. 155
155

KÉZIKÖNYVTÁR

P. 4458/83

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyváruház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133—1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest 1983

8313821 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TARTALOM

TANULMÁNYOK

Németh Lajos: Funerális művészet	7
Engel Pál–Lövei Pál–Varga Livia: Zsigmond-kori bárói síremlékeinkről	21
Mikó Árpád: Két világ határán (Janus Pannonius, Garázda Péter és Megyericsei János síremléke)	49
Péterfy László: Kőből készült sírjelek a Kis-Küküllő és a Nyárad mentén.	77
Szabó Péter: Gyászjelentések a 19. században és a 20. század elején	87
Kemény Mária: A Gerenday-féle sírkőgyár története (1847–1952)	93
E. Csorba Csilla: A Kossuth-mauzóleum építéstörténete	127
Sármány Ilona: Moiret Ödön korai síremléktervei	159
Majoros Valéria: Lajta Béla síremlék- és temetőművészete	165
Beke László: Kései recenzió egy temetőesztétikai kiadványról	185
Sturcz János: A Kerepesi és a Farkasréti temető újabb síremlékeiről	187
SZEMLE	199

FUNERÁLIS MŰVÉSZET

Az ELTE BTK Művészettörténeti Tanszéke az 1978–79-es tanévben szemináriumi munka keretében hozzákezdett a budapest köztemetők síremlékeinek dokumentatív és szélesebb értelemben a funerális művészet szakirodalmának, problémakörének feldolgozásához. A vizsgálat célja részben módszertani–pedagógiai, részben gyakorlati volt. A művészettörténet fontos területe a funerális művészet kutatása, mégpedig nemcsak a síremlék-plasztika vetületében, hanem művészettörténeti feladat a halotti ceremóniákkal kapcsolatos művészi tevékenység, a funerális építészet, dekoráció, a halálra vonatkozó ábrázolások ikonográfiai, ikonológiai vizsgálata is. E témakör szakirodalmának számbavétele számos módszertani tapasztalatot eredményezhet. Ami pedig a gyakorlati célt illeti: a budapesti köztemetők síremlékei oly gyorsan pusztulnak, temetőink „slummosodása” oly nagymérvű, hogy mindenfajta dokumentáció missziót teljesít, legalább fotón, adatlapon rögzíti a menthetetlenül pusztulót.

A köztemetők dokumentatív feldolgozása még nem ért véget. A szemináriumi munkából született azonban néhány szakdolgozat és tanulmány, amely megérdemli a közvételt. Az Ars Hungaricának e tematikus száma publikálja e tanulmányokat, amellet közöl több olyan írást is, amely ugyan témájában nem kötődik a budapesti temetők emlékéhez, de kapcsolódik a funerális művészet témaköréhez. A tanulmányok túlnyomó részét az említett szeminárium hallgatói, illetve a Művészettörténeti Kutatócsoport munkatársai írták. Az egyetemen folyó kutatómunka szervezésében, a kötet összeállításában Nagy Ildikó, a dokumentatív fotóanyag és e kötet reprodukcióinak elkészítésében Makky György volt segítségünkre. E kötet első publikációban is megnyilvánuló eredménye a két intézmény közötti tudományos együttműködésnek.

A magyar szakirodalomban nincs még szabatos megfelelő a „funerális művészet” szak kifejezésre. A francia „art funéraire”, az olasz „arte funeraria”, a spanyol „escultura, arte funeraria”, az angol „funeral art” vagy a német „sepulklare Kunst” kifejezés ugyan is szélesebb hatósugarú, mint a síremlék-szobrászat, lévén az csupán a funerális művészet egyik része. A „temető művészet” kifejezés sem elég szabatos, mert a „funerális művészet” magába foglalja a halállal kapcsolatos szertartások, alkalmi épületek művészettörténetileg is értelmezhető részét, sőt minden, a halállal foglalkozó, arra reflektáló

művészeti alkotást, a halállal kapcsolatos ikonográfiát, allegória- és szimbólumkutatást. A „funerális művészet” terminus tehát azokat a területeket is magába foglalja, amelyekben összemosódik a társadalmi „életszínjáték” és a művészi tevékenység, illetve a művészet éppen a társadalmi színjáték, szimbolizáció tárgyi realizálójaként szerepel. Mindez megfelel a művészet több évezredes társadalmi funkciójának, mikor is az adott közösség expresszív kultúrájának részeként a társadalom egzisztenciális problémáinak, mitológiájának, vallásának, transzcendentális képzeteinek szimbolikus megfogalmazója, illetve a társadalmi életszínjáték tér- és időbeli szervezésének, tárgyanyagának megteremtője volt.

A társadalmi rítusban, életszínjátékban minden korban és társadalomban kitüntetett szerepet játszott a halotti kultusz és annak művészi vetülete. Sőt, megkockáztatható az a megállapítás, hogy bizonyos mértékig a kultúrák közötti eltérés egyik markáns megkülönböztető jele, hogy milyen magatartást tanúsítanak a léten túli ismeretlennel szemben, milyen mítoszokat, rítusokat alakítottak ki az elmúlás, a halál elviselésére, a léttől való búcsúra és az „exegi monumentum”, az „itt-jártam–jelet-hagytam” vágyára – azaz a megélt életet utólagosan a túlélők által legitimáló, emléket állító tevékenységre, hiszen ahogy G. Duby meghatározta, minden síremlék: „Appel aux vivants”,¹ tehát a jelenre is reflektál.

Közismert, hogy bizonyos kultúrák legfőbb orientációja a halál, illetve a halál utáni lét volt, ennek megfelelően a kultúra meghatározó tényezői közé tartozott a halotti kultusz és annak szolgálója, a funerális művészet. Az archaikus kultúrák és recens maradványaik, a törzsi kultúrák e tekintetben paradigmatiszmas modellnek minősíthetők, csakúgy, mint az egyiptomi vagy a prekolumbián kultúra és sok szempontból a távolkeleti civilizációk. Joggal foglal el tehát oly fontos helyet a halotti kultusz kutatása a kulturális antropológia vizsgálataiban.²

Az európai fejlődés e tekintetben is sajátos, és nagy különbség figyelhető meg az uralkodó rétegek halotti kultúrája és a kereszténység előtti hiedelmeket sokban konzeráló paraszti rítus között, és számottevőek a kultúrkörbeli és földrajzi eltérések is. A mediterrán antikvitás – mindenekelőtt a görög és az etruszk – civilizációinak halotti kultusza talán az emberiség történetének leghumánusabb és méltóságteljesebb halálértelmezését és ennek megfelelő funerális művészetét teremtette meg, a római kultúra pedig máig is példának minősül az exegi monumentum és a halotti kultusszal összefüggő reprezentáció és annak tárgyi rekvizitumai koherenciáját, átgondolt koreográfiáját és szimbolikáját illetően.³

A modern európai kultúra a mediterrán antik és a keresztény középkor hagyományára épült, ezen alapult a művészet szimbólum és allegória apparátusa is. A funerális művészetben is az antikvitás teremtette meg a továbbiakban úgyszólván archetipikusnak minősülő építészeti és plasztikai alaptípusokat, amelyek jelentése ugyan koronként változott, új és új ikonológiai tartalommal telítődött, de számos formai állandót őrzött meg. A mauzóleum, a panteon, a szarkofág, a sztélé, a még ősibb korokra utaló obelisz, mind innen öröklődött át az európai funerális művészetbe, hasonlóan a többi szimbolikus jelentést tolmácsoló rekvizitumhoz, mint a szárnyas gólem, az urna stb. Ehhez az antikvitásból örökölt és korszakonként tudatosan újjáélesztett „funerális apparátushoz” a kereszténység transzcendentális világképéből, saját túlvilágkoncepciójából fakadóan számos új elemet csatolt vagy számos korábbi allegória jelentését átértelmezte.

E változások nemcsak formaiak voltak és nem merültek ki néhány új architektonikus-plasztikai alapforma vagy allegória kialakításában – mint volt például az antik előzményeket továbbmódoló epitáfium, a tumba, az angyal vagy pleurant figura, a csontváz, a koponya stb. –, mert mögöttük a halotti kultusz lényege, a halálértelmezés megváltozása rejtett. Az antikvitás panteisztikus, sztoikus elmúlást-vállalását vagy a létformák metamorfózisát valló halálértelmezést az öröklétre szóló megdicsőülés vagy elkárhozás alternatívája, a büntudattal teli szorongás váltotta fel, és ezzel a halálhoz való viszony etikai töltést kapott. Mindez azonban eltérő módon jelentkezett a nagy művelődéstörténeti korszakokban és számos eltérés mutatkozott a különféle népek, vallások, illetve a mediterrán és az északi kultúrkör halálértelmezése, kultusza és funerális művészete között. Ennek megfelelően a különféle korok és népek funerális művészetét tárgyaló művészettörténeti kutatás szükségképpen más és más aspektusból közelítette meg témakörét, figyelmét egy-egy sajátos műfaj, emléktípus vagy ikonográfiai-ikonológiai sajátosságra koncentrálván.

A művészettörténeti szakirodalom jelentős része a síremlék-szobrászattal foglalkozott. Korszakokat átfogó áttekintését E. Panofsky végezte el klasszikussá vált művében,⁴ a középkori síremlék-plasztikát pedig K. Bauch dolgozta fel.⁵ Az itáliai síremlék-plasztika fejlődését vizsgálta a preromán kortól napjainkig G. Ferrari⁶. Értelemszerűen az itáliai középkori, reneszánsz és barokk szobrászatát elemző összefoglaló könyvek – mint például Pope-Hennessy alapvető művei⁷ – nagy teret szentelnek a síremlék-szobrászatnak, hasonlóan a művészmonográfiákhoz, mint példázzák ezt a Michelangelo sírszobrait elemző tanulmányok, könyvek⁸ vagy a Bernini művészetével foglalkozó szakirodalom.⁹

Hasonló a helyzet a klasszicizmus szobrászatával foglalkozó szakirodalomban, hiszen például Canova munkásságának főművei a Rómában levő reprezentatív pápa-síremlékek (XIII. Kelemen, San Pietro; XIV. Kelemen SSi Apostoli) vagy a bécsi Krisztina főhercegnő síremlék, mint ahogy Thorwaldsen életművében is kardinális helyet foglal el a VII. Pius-síremlék.¹⁰

A síremlék-plasztikával foglalkozó művek a funerális művészet „legkézzelfoghatóbb” emlékeit veszik számba, és a stílustörténeti, műfaji, formai elemzés mellett szükségképpen érintik az ikonográfiai és ikonológiai kérdéseket is. Néhány tanulmány azonban elsősorban az utóbbi körre koncentrálnak. A halállal kapcsolatos ikonográfiai lexika minden dictionnaire-ban, ikonográfiai kézikönyvben fontos helyet foglal el, idézésük ezért felesleges. Megemlítendő azonban néhány olyan tanulmány, amely a szakirodalom remekei közé tartozik és művelődéstörténeti szempontból is alapvető, így például Pigler A.-nak a halottábrázolás ikonográfiáját számba vevő írása¹¹ vagy J. Białostocki tanulmányai, a Memento mori ikonológiai, ikonográfiai kérdéskörét elemző „Művészet és Vanitas” és egy szimbolikus-allegorikus motívum történeti módosulását számba vevő „A Halál kapuja”.¹² A témakör iránti ikonográfiai érdeklődést jelzi, hogy tudományos katalógussal felszerelt kiállítást is rendeztek belőle.¹³

Ugyancsak a Memento mori gondolatkörhöz tartozott a késő középkor „Haláltánc” és „Három élő és három halott példázata” motívumköre, a művészettörténet számos tanulmányban elemezte e témakör ikonográfiáját, jelentéstartalmát.¹⁴ E tanulmányok szükségképp érintették a társadalomlélektani, mentalitástörténeti kérdéseket is.

A reformáció utáni ellenreformáció propagandisztikus művészetében nagy szerepet

kapott a funerális művészet, különösen annak ceremoniális, színpadi oldala, jóllehet a vanitas példázatok is új jelentésekkel bővültek. Ennek megfelelően a barokk a funerális művészet nagy korszaka, és különösen a ceremóniákkal kapcsolatos efemer építéssel (például *castrum doloris*) jelentősége nőtt meg. A barokk kor funerális művészetével foglalkozó tanulmányok figyelme ezért szükségképp a ceremoniális oldal kutatására irányult.¹⁵ Lényegében a barokkban kialakult halálértelmezés, Vanitas-gondolat – összekeveredve a még a prekolumbián korban gyökeredző, egyszerre monumentális és kegyetlen halottkultusz továbbélő elemeivel – határozza meg a latin-amerikai népek funerális művészetét, amely talán a legkarakterisztikusabb és még valóban egzisztenciális mélységeket érintő korunk halotti kultuszai között. Nem véletlen, hogy a funerális művészet kutatásáról napjainkban épp Mexicóban rendeztek nemzetközi szimpozionot.¹⁶

E rövid áttekintés is mutatja, hogy a funerális művészettel foglalkozó tanulmányok túlnyomó része a klasszicizmusig tárgyalja az európai civilizáció halottkultuszának művészi emlékeit, rítusát. Ez megfelel annak a ténynek, hogy – általános megállapítás szerint – valójában csupán eddig lehet koherens rítusról, releváns szimbolikáról, egyáltalán halotti kultúráról és az ezzel releváns funerális *művészetről* beszélni. Az 1860–70-es évektől ugyanis mind a kultusz, mind a művészet terén egyértelmű az értékevalválódás, a szimbólumok kiüresedése, giccsbe fulladása. Talán az egyházi kegyképművészetben volt még ilyen látványos a művészet kiüresedése, álművészetbe, giccsbe átcsapása, a kommerszialisálódás művészet és értékromboló hatása. A kultúrkritikai vizsgálódás hamar felfigyelt e jelenségre s utalt arra, hogy mélyén világképi krízis rejlik.¹⁷ Hogy csak egy magyar szerzőtől, Nádai Páltól idézzünk: „Mély lelki és nagy társadalmi átalakulások idézték elő, hogy az élőkől egyre jobban eltávolodik a halottak világa. Mentül nagyobb a szakadék, annál több gyászcafattal és üres sallanggal tölti azt ki az élelmes közvetítő, a gyázipompa rendezője. A hamisság első ügynökei azok voltak, akik búcsúztattak a búcsúvétel fájdalma nélkül, akik kis és nagy kantusokban énekelnek, mivel ez a hivatásuk és mivel elcsukló fájdalomkban mi, gyászolók nem tudunk énekelni. A mai élet ideges félelme a halál közelségétől, másrészt rohanó tempója, melynek útjába esik minden cadaver – egyre nélkülözhetetlenebbé teszi a halál nagyiparosait... Ámde ilyen szürke és sivár az 'úri' temetőnek az a képe, amely a hatvanas-hetvenes évekkel köszönt a világra. Az a szomorú időszak, melyben a holtak világa csupa parcella, és a parcellák felett csupa merev, szenvtelen kő áll és csak a méretek változnak, de végeredményben mindnyájan porból lettünk és csiszolt obeliszké leszünk. A gyáripar és az industrializmus kora legkönyörtelenebbül a holtakkal bánik el: en gros siratja őket és méretek után szabja az árakat. A halálban mindnyájan egyenlők vagyunk és ennek a hasznát leghamarabb a sírkőgyárosok vonták le, akik sietve szüntették be az egyéniséget. Milyen kellemtelen meglepetés egy kisvárosi, régi temető ódon kövei és emlékei után bebukkanni egy modern részbe s látni, hogy válik a nemes gyász pompázó zokogássá... Amott meg: mohlepte, piros márványkő, egyetlen törött lap a hantra fektetve. De mennyi gyengédség az írásban, a címerében, a koszorúban, mely a nevet körülfutja, mennyi halk hit az emlékezés erejében s milyen szerénység az odatámasztásban. Emitt a nagyszerűnek milyen keresése, milyen gazdagság és mekkora hidegség! Az ötleteknek ezen a szánandó szegénységén még az utolsó két évtizednek az a fogása sem segített, hogy az architektúra sietett a szobrászok segítségére.”¹⁸

E látványos bukás ellenére – vagy épp attól inspirálva – korunkban mégis megnőtt

a művészettörténet érdeklődése a funerális művészet iránt. Az előzmények a századelőre nyúlnak vissza. Ekkor ugyanis Európa-szerte felvetődött a temetők művészetének megújítási vágya. Nem csupán a szecesszió pánesztétizmusáról volt szó, mert a temető-kultúra megújításának igénye mögött a modern haláltudat krízise és támaszkeresés igénye húzódott meg.

A századelő ugyanis ambivalens módon nézett szembe a halál, az elmúlás gondolatával. A keresztény világkép egyszerre megdicsőülést váró és kárhozattól szorongó, tehát etikai töltésű halálértelmezését szétzúzta a 19. századi racionalizmus, a természettudományok illúziókat romboló egzakt prózája. A mélylélektan ugyanakkor feltárta és bizonyította Erosz és Thanatosz szüntelenül egymásba játszó dialektikáját és a halálösztön agresszivitását. A társadalomlélektan azonban máig is adós annak a kollektív halálélménynek, sőt halálvágnak racionális magyarázatával, amely az első világháború felé sodródó európai népek úgyszólván általános jellemzője volt. Egy amerikai író írta erről a talán legjellemzőbb sorokat: „Fél évszázaddal később különös érzés kísért bennünket: mintha az egész kultúra kívánta volna a halált; a halálvágy talán az 1914 előtti Európa középosztálybeli nyugalmaiban és kényelmében fogant. Ostoba, zavaros lépések sorát hozhatjuk fel bizonyítékul – néhány esetet kivéve ostobaságról, nem pedig gaszágról volt szó –, amelyek szükségszerűen vezettek a háborúhoz, hiába állította mindenki, hogy megpróbálta megakadályozni; bizonyítékul hozhatjuk fel a tábornokok könnyelműségeit is, akik olyan támadásokat rendeltek el, amelyekről tudniuk kellett, hogy végzetes kudarcra ítéltettek. Talán az államférfiakat és tábornokokat hajtotta valami megmagyarázhatatlan erő az öngyilkosságba – vagy egész nemzeteket eltöltő büntudattal állunk szemben? Gazdagok és boldogok voltak sok-sok évig; az istenek adósaivá váltak, és most fizetniük kell: a legnagyobb becsben tartott ifjakat kell emberáldozatul felajánlaniuk. A bálványozott fiatal férfiak, arcuk csókokkal borítva, puskáikon virágfüzérrel, éljenzés, valóságos imádat közepette indultak halálba; olyan rítus ez, amely az aztékokat idézi, akik minden évben feláldozták legszebb foglyaikat Tezkatliponának, az istenek istenének. A halált megelőző hónapokban az áldozat dőzsölt, fuvoláján játszott; a leggyönyörűbb szüzeket kapta feleségül; és amikor virággal koszorúzva megjelent az utcán, a tömeg leborult előtte. A nagy háború emberáldozatainak volt egy megkülönböztető jegyük: sok fiatal katona önként vállalta a halált. 'A férfiak önként mennek a halálba – írta a *New Statesman* –, és bámulatba ejtik mindazokat, akik azt tartják, hogy az európai fajok dekadenssé váltak, és elvesztették hajdani bátorságukat'. Volt, aki türelmetlenül várta, hogy megöljék.”¹⁹

Ennek az úgyszólván biológiai problémaként is értelmezhető vagy az állatfajok kollektív önpusztításához hasonlítható halálba rohanásnak volt tükröződése a funerális művészetben a már az első világháború éveiben megindult háborús emlékkállítás – amelynek számbavételét épp most kezdte el a szakirodalom.²⁰ De hogy a nagyipari halál gondolata a tízes években már mennyire benne volt a levegőben, mutatja, hogy már 1914-ben terv született Hannoverben egy egymillió halottat befogadni képes temető kialakítására.²¹

Hogy korunk mennyire nem tudja változtatás nélkül elfogadni a megelőző korok halálértelmezését, mutatja, hogy néhány évtizede ugyancsak megszorodtak a halállal foglalkozó írások, elméleti és etikai jellegű traktátusok. Sőt új tudományos diszciplína is

született, a thanatológia²². E vizsgálatok, elmélkedések szükségképp érintik korunk funerális művészetét is, foglalkoznak a temetőkultúrával.

A thanatológiai érdeklődés megerősödése mellett a művelődéstörténeti, mentalitástörténeti kutatás is felfigyelt a temetők művészetére, illetve arra a rendkívül érdekes ismeretanyagra, felvilágosításra, amelyet a temetők komplex jellegű vizsgálata nyújthat. Ahogy a mai temetőkultúra legavatottabb kutatója, Michel Vovelle írja, a mentalitástörténet a kollektív szenzibilitás becses 'indikátorának' tartja a temetők kutatását, mint jelenkori archeológiát, hiszen a temető „több, mint passzív tükör, gazdag és komplex értekezés arról, amit egy társadalom kollektív tudatalattija legelrejtettebb rétegeiből elárul”.²³ Vovelle vezetésével 1979-ben egy kutatócsoport feldolgozott öt provençe-i temetőt, különösen a marseille-i Saint Pierre temetőre koncentráva. Kutatásaik eredményét „La ville des morts: essai sur l'imaginaire urbain contemporain, d'après les cimetières provençaux” címen készítették elő publikálásra. Vovelle több összefoglaló jellegű tanulmányt is közzétett a funerális művészetről, mint például a „Mourir autrefois” és a „Cimetières, statues et monuments, vœux et rites funébres du XIX^e siècle à nous jours” című írásokat.²⁴

A provençe-i temetők vizsgálata mellett előtérbe került a párizsi Père-Lachaise temető tudományos feldolgozása²⁵. A franciaországi kutatás jelenlegi állásáról a *Monuments historiques* című folyóirat „L'architecture et la mort” címen tematikus számot is megjelentetett (N^o 124, déc. 1982-janv. 1983). Megkezdődött Mexico város temetőinek úgyszólván múzeumi katalógus szerinti dokumentálása.²⁶ A francia és a mexikói kutatók mellett különösen az olasz szakemberek foglalkoznak elmélyülten a funerális művészettel, nem véletlenül, hiszen a híres milánói temető vagy a genovai Staglieno a 19. század végi temetőművészet, a sajátos polgári vanitas-ikonográfia paradigmatis modelle, számos ismeretterjesztő tanulmány, katalógusszerű feldolgozás jelent meg róluk.²⁷ Az utóbbi időben fontos kiadványok jelentek meg a közép-európai zsidó temetőkről is.²⁸

A legújabb tanulmányok túlnyomó része, Vovelle idézett sorainak megfelelően, nem csupán szigorú értelemben vett művészettörténeti aspektusból elemzi a funerális művészetet, hanem nyomon követi a szimbolika történeti módosulását, az allegória-tár kiüresedését, Erosz és Thanatosz furcsa szimbiózisát a temetőplasztikában, az angyalfigura történeti jelentésmódosulásait²⁹, foglalkoznak tehát társadalomlélektani, mentalitástörténeti kérdésekkel is, a mai temetőket csakugyan a jelenlegi archeológiai kutatás terrénumának tekintvén.

A magyar szakirodalomban, annak megfelelően, hogy a temetkezési rítus, a koherens világképet tükröző funerális művészet a paraszti világban őrződött meg leginkább, e témakörrel elsősorban a néprajztudomány foglalkozott, de elemezte a művelődéstörténet és a művészettörténeti szakirodalom is. A temetési szokások összefoglaló elemzését Schramm F. végezte el 1957-ben megjelent könyvében.³⁰ A temetők és temetések rendjének 18. századi szabályozásáról Kodolányi J. írt tanulmányt.³¹ A temetők néprajzi kutatásának elvi, módszertani problémáit pedig Balassa I. taglalta „A magyar temetők néprajzi kutatása” című tanulmányában.³² Több mintaszerű tanulmány foglalkozott egy-egy tájegység, etnikai csoport temető- és temetési rendjének, síremlékeinek feldolgozásával.³³ Különösen gazdag a temetkezéssel, de általában a halállal kapcsolatos hie-

delemlátót, szokásrendet elemző irodalom.³⁴ Mintaszerű összefoglalásokat adnak az ötkötetes Magyar Néprajzi Lexikonnak a paraszti halott kultuszra vonatkozó címszavai is.

Magától értetődően a paraszti temetők tárgyi anyagát elemző tanulmányok művészi értékük és szemantikai gazdagságuk miatt elsősorban a fejfákkal foglalkoztak – kutatásuk és publikálásuk már a századelőn megindult³⁵ –, de elemezték a sírköveket is.³⁶ A közelmúltban pedig Olasz F. fotóművészeti albumot tett közzé a kisvárosi és paraszti temetők sírszobrászatáról.³⁷

A mennyiségben és minőségben egyaránt gazdag néprajzi szakirodalomban új szín Kunt E. tevékenysége, aki szociálpszichológiai és mindenekelőtt szemantikai módszerrel közelíti meg a magyar parasztság temetkezési szokásait, tanulmányai a szemiotika vetületében is úttörő jellegűek. Idézett, „A halál tükrében” című könyve tanúsága szerint a thanatológiai vizsgálatok legfelkészültebb magyar képviselője.³⁸

A funerális művészettel foglalkozó művészettörténeti szakirodalom szegényesebb, mint a néprajzi. A középkori szobrászatot elemző írások, a topográfiák, egy-egy város, templom építéstörténetét feldolgozó tanulmányok értelemszerűen érintik a síremlékek történeti és művészettörténeti problémakörét³⁹, az irodalom mégsem bőséges. Néhány tanulmány lényegében átmenet a művészettörténeti és a néprajzi problémakör között.⁴⁰

Az újabb művészettörténeti szakirodalomból módszertani érdekessége, anyaggazdagsága miatt megemlítenéd néhány tanulmány: Tóth S. veszprémi középkori sírkő publikációja⁴¹, Aggházy M.-nak a 17. századi főúri síremlékek stíluseredetével foglalkozó írása⁴², Radocsay D. áttekintése a Budapesten őrzött síremlékekről⁴³, Buzási E. összefoglalása a 17. századi ravatalképekről⁴⁴, Galavics G. művelődéstörténeti aspektusból is jelentős írása Batthyány József Castrum dolorisáról⁴⁵, Lövei P. tanulmánya a Margit-síremlékről⁴⁶ és Gerves-Molnár V. könyve a sárospataki síremlékekről⁴⁷. Ugyancsak példás Pusztai L. tanulmánya a soproni evangélikus temető 17–18. századi sírjairól⁴⁸.

Az újkori temetőművészettel kevés rangos írás foglalkozik. A budavízivárosi temető alakos síremlékeiről Csemege J. írt rövid ismertetést⁴⁹. A 19. századi szobrászatot elemző művek, monográfiák értelemszerűen kitérnek a síremlékekre is, hiszen például Ferenczy István életművében ugyancsak nagy szerepet játszott a műfaj⁵⁰, mint ahogy Huber József munkásságának is főművei a síremlékszobrok voltak⁵¹. Ennek ellenére összefoglaló tanulmány még nem tárgyalta a magyar klasszicizmus síremlékművészetét.

A 20. század elején Magyarországon is előtérbe került a funerális művészet, a „temető esztétikája”. Ez az érdeklődés összefonódott a szimbolizmus és a szecesszió gyakran morbid életérzésével, a késő romantikus halálvágygal és az Erosz-Thanatosz ambivalencia problémakörével. Tükrözte ezt a kor novellairodalma, a Cholnoky fivérek, Csáth Géza tevékenysége, a képzőművészetben pedig legmagasabb szinten Gulácsy művészete. Számos jelentősebb elméleti írás is napvilágot látott⁵² és rangos a síremlékek minősége is.⁵³

A két világháború között néhány kiváló szobrász – pl. Medgyessy, Beck Ö. Fülöp – munkásságában nagy szerepet játszott a síremlékszobrászat, tevékenységüket nyomon követte a kritika és a történetírás.⁵⁴ Több publicisztikai jellegű írás is igyekezett napirenden tartani a temetőkultúra ügyét⁵⁵; a debreceni temető modern krematóriumával kapcsolatban felvetődött a modern építészet és a funerális művészet találkozási lehetősége is.⁵⁶ Megjelent az első összefoglaló jellegű könyv a budapesti köztemetőkről.⁵⁷

1945 után a szakirodalom és művészetkritika sokáig nem foglalkozott a funerális mű-

vészét kérdésével, az elmúlt években azonban hirtelen megnőtt az érdeklődés és különféle folyóiratokban – különösen a Világosságban (1982. 6. sz.) – gyakran esik szó a ma temetőkultúrájáról. 1971-ben könyv is megjelent „Temetőkert” címen⁵⁸, amelyben több tanulmány foglalkozik a temetők múltjával, esztétikai kérdéseivel, a temetőkertészettel stb. Több tanulmányban foglalkoztak a temetők művészeti problémáival iparművészek és építészek is, mindenekelőtt Ortutay Tamás és Ferenczy Károly, az utóbbi tudományos jellegű felméréseket is végzett az ország temetőiről, munkája publikálásra vár. Tervpályázatot is írtak ki a temetők korszerűsítésére.

A temetői kultúra iránt megnőtt érdeklődés összefüggött azzal a jelenséggel, hogy az elmúlt évtizedben különösen falun, a síremlékállítás úgyszólván státus-szimbólummá vált, a fővárosban pedig hirtelen fellendült a síremlékszobrászat, részben mint az emlékmű-plasztika sajátos ága, részben még a klasszicizmustól, tehát Huber műveitől a Horvay-típusú par excellence síremlékművészekén át Medgyessy, Pátzay sírszobraiig húzódo műfaj utóéleteként vagy talán reneszánszaként.

A budapesti köztemetők dokumentatív felmérési kísérlete az eddigi tapasztalatok szerint azt mutatja, hogy nem alkalmasak olyan megalapozott tudományos analízisre, mint amilyenre például Vovelle munkacsoportja vállalkozhatott. Temetőink állaga ugyanis olyannyira pusztul, hogy csak „szórvány leletekről” beszélhetünk. Pedig a megmaradt néhány példa arra utal, hogy a budapesti köztemetők anyaga is érdekes volt társadalomlélektani szempontból, itt is megfigyelhető a temetőkultúra giccsbe fulladása, a polgári vanitás-ikonológia. Nem véletlen, hogy például néhány magyar író szemében a Kerepesi temető a polgári giccs szimbóluma. Illyés Gy. például így emlékszik ifjúkori temetőélményére: „Szege kalauzolálásával(...) kerültem el a Kerepesi temetőbe: magam is arcátlan röhejre készülve föl eleve. Archipenko már megcsinálta az első lukashasú szobrát, Le Corbusier építészeti álmai már nemcsak a levegőben lebegtek: rajzok jelentek meg róluk. Ugyanabban az avantgarde folyóiratban, amely – elrémítőül, hogy az ízléstelenség milyen mélypontjára jutott a klasszikus szobrászat és szépépítészet – a genovai temető márványrengetegéből közölt néhány pompázatos, de valójában elmebajjal határos emlékműszüleményt. Kamaszpukkadozásra volt nekünk is okunk, fölfedezve a közös szellemet, mely a Kossuth-mauzóleumot és a Tözsdepalotát összefűzi! Hogy az asszír-babilon stílusú Anker-palotát azonmód síremlékként föl lehetne állítani. Hogy hány évig megélt volna Petőfi a piramisnagy sírboltjából, amelyben épp csak az ő teste nem nyugszik. És a szelleme?”⁵⁹

Juhász Ferenc, a megjelenésekor vihart fakasztó „József Attila sírja” című versében még súlyosabb ítéletet mondott:

„Mert te itt fekszel az út másik felén, e pici proletár-sírban,
e kapitalista kő, bronz, márvány, gránit-mocsokban, e gazdagság-
förtelenben, e dühöngő pénz-paradicsomban, gőgös bronz-gyárosok,
elhülyült márvány-atyák, fehér márvány-rózsákkal behintett muraközi
kancák, kő-páncélsisakos hülye tábornok-urak, duplacsövű puskával merengő
bronz-vadászok között, kiknek bronzkalapját, bajszos arcát
a galambok, harkályok, cinkék, rigók lefosták, itt fekszel márványba-

álmodott kurvák, könnyű habkő-tunikás segg-tehetségtelen
 arisztokrata lánykák, hajnalra-tárt-szárnyú márványangyalok,
 mellkasra-omló-hajú Jézuskrisztusok, feketemárvány mellszobrú
 nagyiparosok, idióta kő-grófok, fém-cicomás kitüntetésű gügye
 katonatisztek, töprengő bronz-hajas kupecsek,
 gránit-pocakú bankárok, mennyországba-nyilalló úrifiúk, Apollónak
 álcázott márvány nagyiparos-fiúk között, akiknek
 arcára fekete gyász-szalagokat terített az
 üres szemgödörből kicsurgó esővíz, itt fekszel magányosan, az út
 másik felén, közeledben Léda áldott csontjai, az átkozottak,
 itt fekszel hatalmas bronzgyűrűs gránit-borítékok, föltorlódott,
 áradó, egymásba-dermedt folyami jég-lapok között, márványtajték-
 virágzásban, Szűzanya hét-törrel átdöfött kő-szívei között, zöld
 bronzpenészes bronzlovak sörénye tikkadt árnyékában, bronzcsődörök
 dagadó tökeit nem tépte le a gránát, itt fekszel az elgazosodott, száradó,
 pernye-törékeny, könnytelen, halál-nélküli, életgyűlölő, csillogó, végleg-
 halott kapitalizmusban, köszűzek félig-kitakart cicije s puncikája
 undorában, az epileptikus ördög, a dosztojevszkiji Sátán
 okádta ezt a temetőt a világra, Mammon pezsgőtől s ringyóktól
 részeg tehene, mit tehene!: bikája okádta el magát: s lett ez a temető
 csontod nyughelye végül és Reviczkyé és Babitsé és Adyé és Aranyé
 és Vajdáé és Móriczé, Kosztolányié, Nagy Lajosé; s lett ez a temető
 szived föld-kelyhe, második-anyaméh, te-már-nem-is-létező,
 a Világegyetem embriója, halhatatlan Ősatyánk, te Megszületett, s még
 Meg-se-született, – s ha fogammal, körmömmel hozzád lekaparnék,
 ha szememmel leásnék, nem találnám már véres mosolyodat, nem
 találnám már bársony énekedet, nem találnám már gyermek-homlokodat,
 csak csontokat, csontokat, csontokat, csontokat, csontokat, sárga csontokat
 s ruhád elrothadt foszlányait,”⁶⁰

A ma művészettörténésze – megedzve az ízlésnormák szélvészgyors változásaitól, a szociológia könyörtelen objektivitásától, a dada és a szürrealizmus érték-aura rombolásától vagy az anti-művészet gesztusaitól – már nem nézi ilyen dühödt szigorral a század-vég és a századelő funerális művészetét, sőt a nagy tömegében csakugyan giccses, az ál-művészet területére tartozó anyagban még művészi értéket is talál – lényegében azonban igazat kell adni az írók szigorú ítéletének. Az elmúlt száz év magyar funerális művésze a budapesti köztemetők még fennálló anyaga tanúsága szerint tükrözője a halotti kultúra devalválódásának, a szimbólumok kiüresedésének, s mint ilyen elvben alkalmas a társadalom – legalábbis bizonyos rétegei – kollektív tudatalattija tanulmányozására. Ez azonban jelenleg már csak reprezentatív példákon tehető meg. A budapesti köztemetők síremlék-anyaga ugyanis olyan vehemens gyorsasággal pusztul, a temetők szüntelen átrétegződése, a jelenlegi jogszabályok szerinti sírkiürítés üteme olymértvű, hogy megbízható, statisztikai jellegű dokumentációra nincs lehetőség. E temetőkben nem találunk már semmiféle rendszert, koherenciát, a parcellákban levő sírok időbeli szinkronja is egyre esetlegesebb. Ebből következik, hogy a Művészettörténeti Tanszék által kez-

deményezett temető kutatás nem tud olyan statisztikailag is kontrollálható, mentalitás-történetileg is értelmezhető tanulmányokban konkretizálódni, mint lehetséges például a francia temetők kutatásakor, a kutatás kénytelen megelégedni a ritkább esetben művészettörténetileg is, de általában művelődéstörténetileg, mentalitástörténetileg érdekes szórványemlékek dokumentatív számbavételével.

JEGYZEtek

1. G. DUBY: *Fondaments d'un nouvel humanisme*. Genève, 1966. 124.
2. A legújabb kutatások összefoglalását és bibliográfiáját l.: *Les hommes et la mort. Rituels funéraires à travers le monde*. In: *Le Sycrome. Objets et Mondes*. La Revue du Musée de l'Homme. Textes rassemblés et présentés par J. GUIART. Paris, 1979; valamint *Rites de la Mort. Exposition du Laboratoire d'Ethnologie du Musée d'Histoire Naturelle*, dirigée par J. GUIART. Musée de l'Homme. Paris, 1979.
3. Az antik síremlékművészetre vonatkozó alapvető mű: R. COLLIGNON: *Les statues funéraires dans l'art grec*. Paris, 1911 és F. CUMONT: *Recherches sur symbolisme funéraire des Romains*. Paris, 1942.
4. E. PANOFsky: *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London, 1964.
5. K. BAUCH: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhundert in Europa*. Berlin – New York, 1976.
6. G. FERRARI: *La tomba nell'arte italiana dal periodo preromanico all'odierno*. Milano, é.n.
7. J. POPE-HENNESSY: *Italian Gothic Sculpture*. London, 1955; *Italian Renaissance Sculpture*. London, 1958; *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*. London, 1963.
8. l. pl.: CH. DE TOLNAY: Michelangelo. III. The Medici Chapel. Princeton, 1948: uő.: Michelangelo. IV. The Tomb of Julius II. Princeton, 1954; J. WILDE: Michelangelo's Design for the Medici Tombs. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII. 1955.
9. l. pl.: R. WITTKOWER: G.L. Bernini. The Sculptor of the roman baroque. London, 1955.
10. A klasszicista síremlékszobrászat tipológiáját kísérte meg összeállítani P. A. MEMMESHEIMER: *Das klassizistische Grabmal. Eine Typologie*. Diss. Bonn, 1969. l. még: G. HUBERT: Early neo-classical Sculpture in France and Italy. In: *The age of neo-classicism*. The Royal Academy and the Victoria Albert Museum. London, 9 sept.–10 nov. 1972; J. DE CASO: *Venies ad tumulos. Respice sepulcra. Remarques sur Bouillée et l'architecture funéraire à l'âge des lumières*. *Revue d'Art*. 1976. 32. 15–22.; J. D. BANDIERA: *The City of the Dead: French Eighteenth-Century Design for funerary complexes*. *Gazette des Beaux Arts*. janv. 1983. 25–33. A klasszicizmus utáni korszakra l. *The Romantic to Rodin*. Los Angeles, County Museum of Art, 1980.
11. A. PIGLER: *Portraying the dead*. *Acta Historiae Artium*. IV–1956. fasc. 12–1–75.
12. J. BIAŁOSTOCKI: *Művészet és Vanitas*. In: *Régi és új a művészettörténetben*. Bp., 1982. 206–238; uő.: *A Halál kapuja*. i. m. 183–205.
13. *Images of LOVE AND DEATH in late mediaval and renaissance art*. Essays by C. C. OLDS, R. G. WILLIAMS, catalogue by W. R. LEVIN. The University of Michigan Museum of Art. nov. 21. 1975–jan. 4. 1976.
14. A későközépkor halálértelmezését sokoldalúan elemzi J. HUIZINGA: *A középkor alkonya*. Bp. 1976. A haláltánc ikonográfiájára l. KOZÁKY L.: *A haláltáncok története*. I–III. k. Bp. 1936-tól.; W. STAMMLER: *Der Totentanz. Entstehung und Deutung*. 1948.; L. GUERRY: *Le thème du triomphe de la mort dans l'art italien*. Paris, 1950.; J. M. CLARK: *The Dances of Death in the Middle Ages and Renaissance*. Glasgow, 1950.; H. ROSENFELD: *Der Mittelalterliche Totentanz*. Münster–Köln, 1954; A. J. DONZET: *Les danses macabres*. In: *L'architecture et la mort. Monuments historiques*. No 124. déc. 1982–janv. 1983. 49–58.
15. A barokk kor funerális művészetére l.: A. CHASTEL: *Le Baroque et la mort*. In: *Fables, formes, figures*. Paris, 1978. I. 205-től.; A. TESSIRER: *Le genre décoratif funèbre*. *Revue de l'Art ancien et*

- moderne. XLVII/1924, XLVIII/1925.; F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT: Die triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin, 1975.; D. MEYER: Pompes funèbres royales. In: L'architecture et la mort. Monuments historiques. N^o 124. déc. 1982–janv. 1983. 73–77.; F. PUPIL: Architecture de la mort à travers la peinture et la gravure dès 1970. In: L'architecture et la mort. Monuments historiques. N^o 124. déc. 1982–janv. 1983. 78–84.
16. Arte funerario (Coloquio internacional de historia del arte). Mexico. 1980. oct. 6–10. (az ülészak anyaga publikálás alatt) A mexikói halálértelmezésre l.: G. F. LEDESMA: Le triomphe de la Mort. In: Mexico en el Arte. Mexico, 1953. 145–160.
17. G. DORFLES: Der Kitsch. (Der Tod c. fejezet). Gütersloh, 1977.
18. NÁDAI P.: Az elmúlás esztétikája. A halál pompája. In: Az élet művészete. Bp., 1914. II. k. 187–188, 209–210.
19. M. COWLEY: A másik háború. In: Az amerikai író természetrajza. Bp., 1976. 10–11.
20. l. pl. J. M. DE BUSSCHIER: Les Folies de l'Industrie. Bruxelles MCMLXXXI. A magyar szakirodalom is most kezdett el érdeklődni a témakör iránt. (Hatvany Lajos Múzeum kiadványa, előkészületben.)
21. i.m.
22. l. PH. ARIÈS: L'homme devant la mort. Paris, 1977; KUNTE.: A halál küszöbén. Bp. 1981. (bibliográfiával) és a Centre culturel de Saint-Maximin 1981-es tudományos konferenciájának anyaga: La Mort Aujourd'hui. Cahiers de Saint-Maximin. Marseille, 1982.
23. M. VOVELLE: L'imaginaire collectif des cimetières méridionaux. In: L'architecture et la mort. Monuments historiques. N^o 124. déc. 1982–janv. 1983. 10., 19.
24. Mourir autrefois. Paris, 1974; és La Mort Aujourd'hui. i.m.
25. P. BRACCO: Le cimetière du Père-Lachaise. In: L'Architecture et la Mort. Monuments historiques. N^o 124. déc. 1982–janv. 1983. 33–48.
26. A. CASADO NAVARO előadása: Cinco monumentos funerarios de la época porfirista en la ciudad de México. (Arte funerario col. México.)
27. A milánói temető síremlékeiről már 1933-ban vezetőt adtak ki. Az újabb olasz irodalomból l.: R. ALOI: Arte funeraria d'Oggi. Milano, 1959.; E. BACINO: I golfi del silenzio. Iconografia funerarie e cimiteri d'Italia. Firenze, 1979.
28. J. HERMAN: Jüdische Friedhöfe in Böhmen und Mähren. é.n.; ERDÉLYI L.: Régi zsidó temetők művészete. Bukarest, 1980.
29. M. VOVELLE: L'imaginaire collectif... i.m.; A. Le Normand-Romain: Le sculpture funéraire. In: L'architecture et la Mort. Monuments historiques. N^o 124. 53–58.; T. DEL CONDE: El binomio eros-thanatos en el arte funerario. (Arte funerario col. Mexico).
30. SCHRAMM F.: Temetkezési szokásaink. Bp., 1957.
31. KODOLÁNYI J.: A temetők és temetések rendjének szabályozása a XVIII. sz.-ban. Néprajzi Közlemények. 1959/4. 244–253.; l. még SZÖKE B.: Egy XVII. sz.-i temetkezési rendszabály. Arch. Ért. 1958. 55.
32. Etnográfia. 1973. 222–242.; uő.: A magyar temetőkről. Folio Ethnografica. I/1949. 120–130.
33. NOVÁK J. L.: A temetők népi művészete. Néprajzi Értesítő. 1910. 1–27; BICZÓ I.: A kosdi temető. Néprajzi Értesítő. 1912. 69–84; NOVÁK Z.: A Duna-Tisza közti temetők néprajza. In: Cumania V/1978. 219–307; Hajdú-Bihar temetőművészete (szerk. LEBÉNYI Á.). Debrecen, 1980.
34. l. pl. MUNKÁCSI B.: Adalékok a magyar halotti szokások pogány hagyományaihoz. Ethnográfia. 1900. 97–111.; SZENDREI Á.: A halott lakodalma. Ethnográfia. 1941. 44–53.; BÁLINT S.: Népünk halálélménye. In: Tanulmányok a magyar vallásos népelet köréből. Bp., 1943.; uő.: A halálhoz és a temetéshez fűződő szegedi néphagyományok. In: Alföldi Tudományos Intézet Évkve. I. 1944/45.; BELOVAI S.: Alföldi népszokások. A halál. In: Alföldi Tudományos Intézet Évkve. 1946/47.; BECK Z.: Temetkezési szokások Orosházán. In: Szántó Kovács János Múz. Évkve. 1963/64. 439–450.; BENCSIK J.: Adatok a Hajdúságból a temetkezési szokások és hiedelem anyagának kutatásához. In: Déri Múzeum Évkve. 1969/1970. 429–446.
35. Összefoglaló áttekintést ad a Magyar Néprajzi Lexikon „Sírjelek” címszava (írta PÓCS É.). MNL. IV. k. 452–459.; Az igen gazdag szakirodalomból megemlítendő: CZAKÓ Z.: Magyar temetői fejfák. Magyar Iparművészet, 1902. 17–21.; SZINTE G.: Kopjafák (temetőfejfák) a Székelyföldön. Néprajzi Értesítő, 1901. 115–121, 1905. 91–102.; SEBESTYÉN K.: Székelyföldi kopjafák és ke-

- resztek. Néprajzi Értesítő, 1905. 103–107.; GYÖRFFY I.: Nagyunsági fejfák. Néprajzi Értesítő, 1907. 94–105.; VISKI K.: Mi a kopjafa? Néprajzi Értesítő, 1910. 221–224.; SOLYMOSSY S.: Ősi fafejfák népünkél. Néprajzi Értesítő, 1930. 65–84.; DOMANOVSKY GY.: Bereg megyei fejfák. Néprajzi Értesítő, 1936. 91–98.; uő.: Fejfák Szabolcs-Szatmár megyében. Néprajzi Értesítő, 1937. 423–438.; CSALOG J.: A sárközi református temetők emberalakú fejfái. Néprajzi Értesítő, 1940. 381–385.; uő.: A szentesi református temetők gombosfái. Néprajzi Értesítő, 1957. 203–210.; MORVAY P.: Emberalakú fejfák a bőrvélyi temetőben. Ethnográfia, 1958. 53–69.; NYÁRÁDY M.: A szatmárcekei református temető fejfái. In: A Nyíregyházi Jósza A. Múzeum Évkve. 1960. 193–218.; DÖMÖTÖR S.: Abádszalóki fejfadíszítések. Index Ethnog. 1960. 81–94.; TIMAFFI L.: Emberalakú fejfák. Sírkészletek kislétföldi temetőinkben. In: Arrabona. V/1963. 303–319.; ZENTAI J.: Ormán-sági fejfák. In: A Janus Pannonius Múzeum Évkve. 1963. 277–293.; KÓS K.: A székely sírfák kérdéséhez. In: Népelet és néphagyomány. Bukarest, 1972.; IMREH P. – HOPPÁL M.: Fejfák és temetők Erdélyben. Folklor Arch. 1977. 7–77.; Halottkultusz. In: Előmunkálatok a magyarság néprajzához. 10. Bp., 1982.
36. SEBESTYÉN K.: Háromszéki sírkövek. Néprajzi Értesítő, 1907. 105–110.; BURGÁN M.: Magyarországi szivalakú sírjelek. Ethnográfia, 1975. 330–334.
37. OLASZ F.: Fejfák. Bp., 1975.; uő.: Mindörökké. Bp., 1978.
38. KUNT E.: Kísérletek sírjelek népművészeti elemzésére. In: Miskolci Herman O. Múz. Közl. 14/1974. 104–112.; uő.: A magyar népi temetők szemiotikai elemzése. In: Miskolci Herman O. Múz. Évkve. XIII–XIV/1975. 475–507.; uő.: Temetkezési szokások Pákonon. In: Miskolci Herman O. Múz. Évkve. XV/1976. 263–290.; uő.: Temetők az Aggteleki-karszt falvaiban. Studia Folkloristica Ethnographica 3. Debrecen. 1978.; uő.: Hiedelemrendszer és társadalmi parancs. (A magyar nép halotti szokásainak társadalmi vonatkozásai.) In: Hiedelemrendszer és társadalmi tudat. (Szerk.: FRANK T. és HOPPÁL M.) Bp., 1980. I. 324–331.
39. CSERGHEŐ, G. von–CSOMA, J. von: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Bp., 1980.; KAUFMANN D.: Magyarország legrégibb zsidótemetője. Archeológiai Értesítő (U.F.), 1895. 219–223.; DIVALD K.: Régi síremlékek. Élet, VI/1914. II. 1255–1259.; RÉCSEY V.: A kassai dóm régi síremlékei. Bp., 1896.; ÉBER L.: A Hunyadiak síremlékei. Archeológiai Értesítő (U.F.), 1904. 332–340.; VICK B.: Kassa régi temetői, templomai és síremlékei. I. Temetők. Kassa, 1928.; uő.: Kassa régi síremlékei. XIV–XVIII. század. Kassa, 1933.; VERNEI-KORNBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939.; KELEMEN L.: Nagyteremi Sükösd György síremléke. In: Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest, 1977. 173–174.; uő.: A marosvásárhelyi református temető legrégibb sírkövei. i.m. 185–190.; KÖHN H.–ZSAKÓ GY.: A kolozsvár-házsongárdi temető sírkövei 1700-ig. Klny. Erdélyi Múzeum XXVIII/1911 sz.-ból. Kolozsvár, 1911. (Sajnos HERPEI J.-nak a házsongárdi temetőről készült sírkövekpusza még nem került publikálásra.) Sok sírkőre vonatkozó adatot közöl BALOGH J. az Ars Hungaricában folytatódagosan megjelenő „Későrenaissance kőfaragó műhelyek” c. forrásközlésében.
40. VISKI K.: Templomok és cintermek. Bp., 1936.
41. TÓTH S.: Veszprémi középkori sírtöredékek. In: A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. II/1964. 167–187.
42. AGGHÁZY M.: Felvidéki XVII. századi főúri síremlékeink stíluseredete. Műv. tört. Ért., 1957. 166–173.
43. RADOCSAY, D.: Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971. 461–486.
44. E. D. BUZÁSI: 17th century catafalque paintings in Hungary. Acta Historiae Artium. T. XXI/1975. fasc. 1–2. 87–124.; a témáról l. még CENNERNÉ WILHELM G.: Halotti képmások, ravatalképek. Művészet, 1974. 12. 32–35.
45. GALAVICS G.: Egy efemer építészeti műfaj hazai történetéhez. (Batthyány József Castrum Dolorisa) In: Építés-Építészettudomány, 1973. 3–4. 497–508.
46. P. LÖVEI: The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty. Acta Historiae Artium. T. XXVI/1980. fasc. 3–4. 174–221.; l. még uő.: Szent Ivó bretagne-i síremléke Magyarországi Jakab Mester műve. Műv. tört. Ért., 1981. 2. 139.; ENGEL L.–LÖVEI P.–VARGA L.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Műv. tört. Ért., 1981. 4. 255–259.
47. Művészettörténeti Füzetek, 14. sz. Bp., 1983.

48. PUSZTAI L.: Evangélikus temetőművészet Sopronban a XVII–XVIII. században. Magyar Műemlékvédelem, 1963/74. Bp., 1977. 175–205.; uő. Magyar öntöttvasművesség. Bp., 1978. c. könyvében is több síremlékművészettel kapcsolatos munkát közöl.
49. Magyar Művészet, 1938. 171–176.; l. még: Jegyzék a budavízvárosi temető fenntartására javasolt síremlékeiről. Bp., 1931.
50. MELLER S.: Ferenczy István élete és művei. Bp., 1908.; YBL E.: Gróf Károlyi Istvánné főtí síremléke. Ferenczy István ismeretlen műve. O. Sz. M. Múz. Évkvi. IX/1937–1939. 155–160.; CZIFKA P.: Ferenczy István. Bp., 1969.
51. PUSZTAI L.: Huber József szobrász élete és művei. In: Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok. Bp., 1978. 515–543.
52. l. többek között LYKA K.: A temető művészete. Művészet, 1903. 38–45.; uő.: Sírkövek. Művészet, 1906. 58–61.; uő.: A művészi temető. Magyar Iparművészet, 1915. 293–295.; PETRIK A.: A Kerepesi temető. Élet, II/1910. II. 555–559.; CHOLNOKY V.: A temető esztétikája. A HÁZ, III/1910. 167–170.; NÁDAI P.: Az élet művészete (l. 18. sz. jegyzet); LAJTA B.: A temető művészete. Magyar Iparművészet, 1914. 112–122.
53. A századelő síremlékszobrászatára l. SZABADI J.: A magyar szecesszió művészete. Bp., 1979 és NAGY I.: A Síremlék. In: Magyar művészet 1890–1919. Bp., 1981. 461–464.
54. l. pl.: ELEK A.: Király György síremléke (Beck. Ö. Fülöp műve). Nyugat, 1923. I. 653–654.; LENGYEL G.: Beck Ö. Fülöp Baumgarten emléke. Nyugat. 1929. II. 563–564.; KÁRPÁTI A.: Ady Endre síremléke. Csorba Géza műve. Nyugat, 1930. I. 665–666.; uő.: Fenyő Miksáné síremléke (Beck Ö. Fülöp műve). Nyugat, 1934. II. 609.; ECSERY E.: Csorba Géza. Bp., 1978.; TÓTH A.: Medgyessy síremlékszobrászata. In: Medgyessy Ferenc emlékezete. (Centenárius tudományos emlékülés, Debrecen, Déri Múzeum 1981. jan. 8–9. szerk.: SZÖLLŐSINÉ DR. KÜRTI K.) 54–64.
55. TREMKÓ GY.: Temető kultúra. Bp., 1928.; ISTÓK J.–LUKÁCSY L.: A temető művészete. Bp., 1932.; JAJCZAY J.: A temető művészete. Élet, 1935. 1207–1209.; ROMHÁNYI GY.: A temető művészete. Szépművészet, 1940. 27–29.
56. B. V.: A Debreceni köztemető és a „Tér és forma”. Tér és Forma, 1932. 275–278.; N. N.: A debreceni új köztemető és építménye. Tervező: Borsos József. Tér és Forma, 1932. 281–285.
57. FEHÉR J. A.: Budapest székesfőváros temetőinek története. Bp., 1933.
58. Bp., 1971 (szerk. SELÉNDY SZ.).
59. ILLYÉS GY.: Beatrice apródja. Bp., 1979. 22–23.
60. JUHÁSZ F.: József Attila sírja. In: Harc a fehér báránnyal. Bp., 1965. 83–84.

ZSIGMOND-KORI BÁRÓI SÍREMLÉKEINKRŐL

Középkori síremlékeink kutatása során, a megbízók személye felől közeledve az emlékekhez, nem kis meglepetéssel vettük észre, hogy meglehetősen nagyszámú, összesen húsz olyan sírkő vagy síremléktöredék ismeretes a középkori Magyarország területéről, amely a Zsigmond-kor valamely bárójának vagy családtagjának állított emléket. Ezeknek az emlékeknek az együttes tárgyalására, a megbízói kör azonosságán kívül, elsősorban az anyag viszonylagos homogenitása ad lehetőséget. Típusukat, anyagukat, kvalitásukat tekintve határozottan elválnak ezek a faragványok a társadalom más rétegeinek ugyanezen időszakban készült sírköveitől, illetve a Zsigmond-kort követő korszakok azonos társadalmi helyzetű személyeinek síremlékeitől.

A Zsigmond-kori főúri sírkövek, a bárói rétegen belül is kiemelkedő szerepet játszó Stiborok két figurális síremlékén, Kompolti László semmilyen forrásban nem említett, feltehetően még gyermekkorban elhunyt leányának keresztes sírkövén, és Kanizsai Miklós üres mezejű sírlaptöredékén kívül egységesen heraldikus dísz mutatnak, és ezen belül is, Garai Ilona egyszerű címeres sírlapjától eltekintve, az összetett címeres–sisakos–sisakdíszes ábrázolási forma jelentkezik rajtuk.

A korábbi Anjou-korszak arisztokratái közül egyedül Felsőlendvai Miklós szlavón bán fia Miklós mester (+1346) segesdi és Bebek György királynéi tárnokmester (+1390) röviddel 1371 után készített, feltehetően a gombaszögi pálos kolostorból Tornagörgőre (Tolna m., ma Hrhov, Csehszlovákia) került sírlapja maradt ránk¹, az első csak körirat, az utóbbit már címeres–sisakos–sisakdíszes ábra díszíti.

A 15. század utolsó harmadából fennmaradt, a Zsigmond-koriaknál valamivel kisebb számú, főúri síremlékeink szinte kizárólag figurális ábrázolásúak.² Az ízlés és igény megváltozásának folyamata csak körvonalazható. A 15. század harmincas éveinek vége, negyvenes éveinek eleje (Perényi István, Perényi János, Garai Ilona sírlapjai) és a hatvanas évek közötti korszakból nem is ismerünk főúri sírkövet. A Hunyadiak gyulafehérvári szarkofágjai feltehetően királyi megrendelésre készültek, ezért semmiképpen nem tekinthetők tipikusnak. Figyelemre méltó, hogy Szentgyörgyi és Bazini (II.) György (+1467) pozsonyszentgyörgyi síremléke már az „újmodi” típusba tartozik, ez a továbbiakban oly gyakori, kezében harci zászlót tartó, fegyveres figura („zászlósúr”) legkorábbi ismert megfogalmazása a magyarországi síremlékanyagban. Az osztrák területeken már a 14. században is ismert ábrázolási forma³ itt a család hatalmi törekvéseinek, házassági kap-

csolatainak irányát tükrözve a legkorszerűbb ausztriai, délnémet stíluskapcsolatokkal együtt tűnik fel, talán nemcsak a stílus, de maga a faragvány is import útján került az országba. György fia, Zsigmond első feleségének, Kunigundának (+1461) máriavölgyi (Pozsony m., ma Marianka, Csehszlovákia) sírlapja azonban még címeres ábrával készült.⁴

Legvilágosabban talán Ernuszt János szlavón bán (+1476) budai síremlékének esete jelzi a változás irányát. A főúr, 1476-ban kelt végrendeletében pénzt hagyott a budai Nagyboldogasszony templom mellett (feltehetően annak déli oldalán) emelt sírkápolnájának berendezésére, és arra, hogy a templom temetőjében heverő, már korábban megvett márványlapra címerét kifaragják.⁵ A polgárból báróvá lett Ernuszt még megfelelőnek tartotta a címeres sírkövet, végrendeletének végrehajtói azonban eltértek kívánságától, és reprezentatívabb, alakos síremléket állítottak emlékére.⁶

A Zsigmond-kor nemesi társadalmának alacsonyabb rétegeiből származók sírkövei közül lényegesen kevesebb maradt fenn, mint a főurak számára készült emlékekből.⁷ Az arisztokrácia egy-két kivételtől eltekintve magas színvonalon megmunkált sírlapjaival (kivétekelént csak a többieknél talán rossz minőségű anyaga és lepusztultsága folytán gyengébb megmunkálásúnak tűnő visegrádi Hédervári-sírkő, és a rossz elhelyezésű ábrájával elkülönülő pelsőci Bebek-sírlap említhető) szemben ezek az emlékek hullámozó színvonalúak, anyaguk általában rosszabb, többnyire nem vörösmárvány. Az üres mezejű, pécsváradi Szerdahelyi-sírkövön kívül ezek is címeres ábrájúak. Verebi Péter mátraverebélyi emléken a kereszt és a címerpajzs teljesen egyéni kombinációja tűnik fel.

A főpapi és a főúri síremlékek élesen elkülönülnek egymástól, mivel nem csupán a püspöki, de esetenként a kanonokok sírkövei is, már a 14. század közepétől figurális ábrázolással készültek. Biztos, hogy részben a főpapi és főúri körök eltérő igénye magyarázza az eltérő típust. Az arisztokrácia a 15. század közepéig elegendő eszköznek tartotta a halotti reprezentáció kifejezésére a lovagi kultúra alapvető heraldikai motívumait, nem érezte még szükségesnek a gyakran már a portré igényével készült alakos síremlékek megrendelését. Egy családon és fél évtizeden belül az eltérő igényekre jellemző példa Berzevici Péter tárnokmesternek (+1433) címeres berzevicei, és fiának, György nyitrai püspöknek (+1437/38) alakos sírköve (a két síremlék tényleges keletkezése között valószínűleg valamivel hosszabb idő tételezhető fel, mint amit a halálozási dátumok jeleznek).⁸ Rá kell mutatni azonban arra a tényre is, hogy a mégoly hatalmas világi birtokok is felosztásra kerültek a familiárisok, várnagyok, tisztségviselők között, és a birtokosok a jövedelem egy részéhez jutottak csak hozzá. A sokkal centralizáltabban gazdálkodó főpapi birtoktestek tulajdonosai, haszonélvezői jóval nagyobb pénzüsszegekkel rendelkezettek, úgy tűnik, még az olyan, jövedelem tekintetében a püspökségek sorában az utolsók között helyet foglaló egyházmegye esetében is, mint a nyitrai.⁹

A Zsigmond-kori bárói sírkövek a főurak művészeti reprezentációjának egyik leghatározottabban megfogható formáját jelentik. A temetkezéssel is szoros kapcsolatban álló, az arisztokrácia egészét jellemző kápolna- és kolostoralapításokkal együtt e réteg tagjainak ritkán megismerhető egyéniségét is jellemzik. A sírkő-feliratok, a járulékos díszítmények (rendjelek) az egyéni nagyravágyás, hivalkodás, politikai orientáció egy-két jellemző példáját is nyújtják (Perényiek, Frangepánok, Szentgyörgyiek stb.). A síremlékművészetben is túlmutató további jelentőségük abban áll, hogy keletkezésüket illetően jórészt egyenletesen oszlanak meg Zsigmond uralkodásának teljes időszakában. Ezek a

többször magas színvonalú emlékek viszonylag pontosan keltezhetők is, támpontot adva ezzel a korszak más emlékeinek datálásához is.

Ebből a szempontból elsősorban a fokozatosan ornamentális díszítménnyé váló sisaktakaró „fejlődése”, és ezzel összefüggésben a sírkőábra felületkitöltő szerepének változása figyelemre méltó. A 14. század utolsó harmadának címeres–sisakos–sisakdíszes síremlékeit az összefogott, nagyvonalú formák, a háttér alapsíkjának jól érvényesülő, nagy, szabad felületei jellemzik. A sisaktakaró egyszerű, általában rojtozott, fogazott szélű kendő, amely az oldalnézetben ábrázolt sisak hátulsó részén, a peremen túlnyúlva kicsit felhajlik. A 15. század elején a sisaktakaró foszlányokra szakadozik, amelyek közül néhány átnyúlik a sisak mögött az elé is. A foszlányok hamarosan növényi ornamentumokhoz kezdenek hasonlítani, így hossztengejükben megjelenik a levelek középeréhez hasonló, enyhén domború motívum. A fejlődés következő szakaszában a már határozottan levélszerű, indás, nemegyszer karéjosan végződő takaró felnyúlik a sisakdíszig. Az 1430-as években készült síremlékeken a sisaktakaró a heraldikai dísz által szabadon hagyott háttérfelületet már teljes egészében kitölti. A végpont a „horror vacui” felületkitöltő elvének egyik legjellegzetesebb, középkori magyarországi jelentkezése, Perényi János tőketerebesi sírlapján.¹⁰

JEGYZETEK

1. ENGEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: Máriavölgyi és segesdi síremlékekről. Művészettörténeti Értesítő, XXX. (1981) 142–143.; 3. kép; ENGEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő, XXX. (1981) 255–256.; 1. kép.
2. Hunyadi-síremlékek, Gyulafehérvár (Fehér m., ma Alba Iulia, Románia); ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp., 1958. 138–140., 168.; 179–185. kép; Szentgyörgyi és Bazini (II.) György (+1467), Pozsonyszentgyörgy (Pozsony m., ma Jur pri Bratislave, Csehszlovákia); VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 45. 26. tábla; HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava, 1972. 17., 390., 1. kép.; Ernuszt János szlavón bán (+1476), Buda; BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában. Bp., 1966. I. 297., 699., 719.; II. 329. kép; Újlaki Miklós boszniai király (+1477), Újlak (Valkó m., ma Ilok, Jugoszlávia); THALLÓCZY L.: Az Újlakyak síremlékei. Archaeologiai Értesítő. U. f. IX. (1889) 2–5., fényképpel; Perényi István tárnokmester (? , +1484/87), Terebes (Zemplén m., ma Trebišov, Csehszlovákia); CSOMA J.–CSERGHEŐ G.: A Perényiek középkori síremlékei. Archaeologiai Értesítő, U. f. VIII. (1888) 300–302; BALOGH J.: Késő renaissance kőfaragó műhelyek I. Ars Hungarica II. (1974) 36; Szapolyai Imre nádor (+1487), Szepeshely (Szepes m., ma Spišská Kapitula, Csehszlovákia): A magyarországi művészet története (Főszerk. Fülep L.). Bp., 1973⁵. 198., 204. 291. kép; Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn. Schallaburg, 1982. 683. 18. ábra; Tarczay Tamás (+1493), Héthárs (Sáros m., ma Lipany, Csehszlovákia): Magyar hadtörténelmi emlékek az ezredéves országos kiállításon (Szerk. Szendrei J.). Bp. 1896. 93–95; Matthias ... i. m. 684., fényképpel; Bátori István vajda (+1493), Nyírbátor: ENTZ G.–SZALONTAI B.: Nyírbátor. Bp., 1978³. 33–34.; 2. kép; Kinizsi Pál (+1494), Nagyvázsöny: ÉRI I.: Nagyvázsöny. Bp., 1959. 20., 25., 9. kép; Szapolyai István nádor (+1499), Szepeshely: CSOMA J.–CSERGHEŐ G.: Szapolyai István és Csetneky István sírkövei. Archaeologiai Értesítő, U. f. X. (1890) 133–136. Matthias ... i. m. 683–684., 19. ábra.
3. Pl. sírkő 1325-ös halálozási évszámmal, Efferding, valamint Hans von Ybs (+1368) sírlapja, Ips: LIND, K.: Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale ... I. Wien, 1892. XV/1, XIII/1. kép.
4. ENGEL–LŐVEI–VARGA: Máriavölgyi ... i. m. 141–142., 2. kép.

5. NAGY I.—VÉGHÉLY D.—NAGY GY.: Zala vármegye története. Oklevéltár II. Bp. 1890. 606–609. BALOGH 1966 i.m. 699., 719.

6. A Nagyboldogasszony templom környékén került elő az, a figura lábát támasztó oroszlán részletét ábrázoló töredék, amely bizonyosan Szlavóniára utaló feliratrészletével kizárólag Ernuszt János-sal hozható kapcsolatba: BALOGH 1966. i.m. 297., 719., 329. kép.

7. Gagy László (+1392 ?), Felsőgagy: CSERGHEŐ, G.—CSOMA, J.: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn*. Bp., 1890. 5–11, képpel; Tomaji Jakab fia Pál (+1400), Lesencetomaj: Balaton és környéke részletes kalauza (szerk. Dornay B.—Vigyázó J.). Bp., 1934. 231, rajzzal; Verebi Péter erdélyi alvajda (+1403), Mátraverebély: GENTHON I. stb.: *Nógrád megye műemlékei*. Bp. 1954. 277–278., 261. kép; Tornai János (+1406), Torna (Torna m., ma Turna, Csehszlovákia): CSOMA J.: *Magyar sírkövek*. Tornay János sírköve. Turul V. (1887) 181–182., képpel; A Solymosi család egy tagjának sírköve (+1411), Gyöngyössolymos: VOIT P. stb.: *Heves megye műemlékei III*. Bp., 232., 269. kép; Szerdahelyi Ferenc fia Péter (+1428), Pécsvárad: fényképét l. az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának Fényképtárában; Várdai Miklós királynéi lovászmester, csongrádi ispán (+1438), Kisvárd: SZABÓ GY.: *Kisvárd középkori kőemléke. Kisvárd történetéből* (szerk. Éri I.). é.n. 70–71., rajzzal. ÉRI I.: *Kisvárd*. Bp., 1965. 8; 4. kép.

8. Berzevici György sírköve: TÓTH S.: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab kérdés. *Ars Hungarica*, III. (1975) 333., 80. kép.

9. A püspökségek eltérő jövedelmére: FÜGEDI E.: A XV. századi magyar püspökök. Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Bp., 1981. 97–98., 112. Az esztergomi érsekség évi jövedelmének nagyobb része, 66–81 %-a egyházi jövedelem volt, és csak kisebb része földesúri: FÜGEDI E.: *Az esztergomi érsekség gazdálkodása a XV. század végén*. Uo. 123.

10. A következő katalógusrészben a bal és jobb oldal mindig heraldikai értelemben szerepel. Ahol a betűméretre két számot adunk meg, az első mindig egy *o*, *e*, *i* stb. betű magasságát, a második a hosszabb betűkét, pl. *h*, *p* stb. jelenti.

Kazai Kakas László (+1395) sírköve (1. kép)

A kőlap Serkéről (Gömör m., ma Širkovce, Csehszlovákia)¹ került a Magyar Nemzeti Múzeumba (ltsz.: 100/1939), ma a múzeum kiállításán látható. Bal alsó sarkából egy kis darab hiányzik.

anyaga: vörösmárvány

hossza: 193 cm

szélessége: 105 cm

vastagsága: 21 cm

keretszélesség: 18 cm

betűméret: változó, 11,5–12,5 cm (de nincs különbség a más szövegekben alacsonyabb, illetve magasabb betűk között)

betűtípus: minuscula, egy majuszkulával

A színvonalas faragvány két felső sarka lementszett. Homorlattal mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás: alsó részére a keretet nem érintő, jobbra dőlő címerpajzs került, benne a Rátót nemzetség szív alakú, száras hárslevele. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző csöbörsisak, fűrészfogas szélű, hátul felhajló sisaktakaróval. A sisakdísz a hárslevél csúcsából kinövő tollforgó alkotja.²

A vésett, belülről olvasható körirat a jobb felső rövid oldalon kezdődik:

* hic · | iacēt · dñs · la | us · | filiūs · kacas · qui · obyt · in · feria | sexta · ante · letare · anno ·
domini : $\overset{\circ}{M}$: c · $\overset{\circ}{c}$ · c · lxxxxv

Rövidítésjelként a szöveg fölött elhelyezett vízszintes vonalat használták. A számjegyek végződését a szöveg fölött kis, fekvő *o* betűk jelölik. A szavakat pontok, néhány helyen kettőspont választják el egymástól. A *feria* és a *sexta* szavak között, a bal alsó sarokban vésett dísz: három, szárával illeszkedő hárslevél. Az évszámot kezdő *m* gótikus majuszkula. A szövegben az *s* betűnek két különböző írásmódja található.

A szöveg feloldása: „Hic iacet dominus Ladislaus filius Kacas qui obiit in feria sexta ante letare anno domini M CCC LXXXV”.

IRODALOM

TÓTH Z.: A Ráthold nemzetség címeréhez. Turul, 53. (1939) 43–49; LŐVEI, P.: The sepulchral monument of Saint Margaret of the Arpad Dynasty. Acta Historiae Artium, XXVI. (1980) 213. 10. jegyzet.

Kazai Kakas László: a Rátót nemzetség pásztói ágából, királynői udvari lovag (1383), pataki (1385), majd árvai (1388) várnagy. Sírköve szerint 1395. március 19-én halt meg. Feltehető, hogy a követ a szintén Rátót-nembeli Lorántffy-család valamelyik tagja szállíttatta a 16. század folyamán birtokára, Serkére, talán Sajókázáról (Borsod m.), ahol korábban mindkét család birtokos volt.³

JEGYZETEK

1. A sírkövet 1938-ban, Vargapál Gyula földjén ásták ki.
2. Kazai Kakas László 1380. évi pecsétje is hasonló ábrájú: NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 74. rajzzal. Az ugyancsak a Rátót nemzetségből származó Ilsvai Leusták nádor 1396. évi pecsétjén a sisakdíszben a hárslevél csúcsából ugyanolyan tollforgó nő ki, mint a sírkövön: uo. 74; VII/62. kép.
3. 1383: FEJÉR X/1. 77; 1385: DI. 89.523; 1388: DF 210.885. A családra: KARÁCSONYI J.: A magyar nemzetségek a XIV. század közepéig. III. Bp., 1901. 6–7; BÉKEFI R.: A pásztói apátság története 1190–1702. Bp., 1898. 175–226.

Csáktornyai Lackfi István nádor (+1397) sírköve (2. kép)

A sírkő 1896-ig a keszthelyi volt ferences templom szentélyében volt¹, ekkor a templom külső, déli falába építették, majd 1933-ban került mai helyére, a szentély belső, déli falába. Felülete erősen kopott.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 215 cm
szélessége: 132 cm
keretszélesség: oldalt kb. 21 cm, alul és felül kb. 24 cm
betűméret: 11/12 cm
betűtípus: minuscula

A homorlattal mélyülő mezőben dombormívű sírkőábra: jobbra dőlő címerpajzs, benne a Lackfiak halmon álló, jobbra néző, szárnyas sarkánya kapott helyet. A címerpajzs bal felső sarkán jobbra néző csöbör sisak. A sisakdíszben a címerábra ismétlődik. A sisak körül még kivehetők az egykor meglevő takaró nyomai.²

A belülről olvasható, vésett körirat a jobb felső sarokban kezdődik:

hic est · sepultura · | magnifici · viri · domini · steffani · | waywode · ac palatin · | regni · anno · domini · mccc · lxxxx · vii

A szavakat pontok választják el egymástól. A *magnifici* szóban a *g* előtt tévesen egy további *n* található. A szavakat nem rövidítették, egyedül az *ac palatini* kifejezésből hiányzik a szövegi *i*.

Az évszám végét (97) láthatóan később vésték a sírkőre. Ebből arra lehet következtetni, hogy a síremlék még Lackfi István életében, de már nádorrá történt kinevezése (1387) után, feltehetően saját megrendelésére készült.

PODHRADCZYK J.: Zala megyei Keszthely. Magyar Academiai Értesítő, XVI. (1856) 56; RÓMER jegyzőkönyvek 9 (1862) OMF Könyvtár. 111; RUPP J.: Magyarország helyrajzi története I. Pest, 1870. 300; LIPP V.: Keszthely és vidéke múltjából. A Vas megyei Régészeti Egylet Évi Jelentése XII. Szombathely, 1884. 13–14; BONTZ J.: Keszthely város monográfiája. Keszthely, 1896. 376, kép: 377; SÁGI J.: A Balaton írásban és képen. Keszthely, 1902. 33; GERECZE P.: A MOB rajztárának jegyzéke. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) I. Bp., 1905. 429; A keszthelyi templom restaurálása. Vasárnapi Újság, LI. (1904) 720; BÉKEFI R.: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp., 1907. 233; 96. kép; SÁRKÖZY I.: Laczkfy István nádor síremléke Keszthelyen. Turul, XXVIII. (1910) 85–86, kép: 85; Balaton és környéke részletes kalauza (szerk. Dornay B.–Vigyázó J.). Bp., 1934. 240, rajz: 241; DORNYAY B.: A balatoni műemlékek sorsa. Keszthely, 1938. 10; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 21; DÜMMERLING Ö.: A ferencesrend középkori csúcsíves stílű építészetének emlékei Magyarországon I. Kny. a Technika 1941. 9–10. számából. 6; CSEMEGI J.: Keszthely egykori ferences templomának építéstörténete. Dunántúli Szemle, VIII. (1941) 51, 60, 197–198; GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Bp., 1951. 477; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei 1. Bp., 1959. 158; IVÁNYI B.–PÉCZELY P.–SÁGI K.: Keszthely. Bp., é.n. 26; KOPPÁNY T.–PÉCZELY P.–SÁGI K.: Keszthely. Bp., 1962. 29. 61. kép; Magyarország régészeti topográfiája (főszerk.: Gerevich L.) 1. A keszthelyi és tapolcai járás. Bp., 1966. 93; Magyarország műemlékjegyzéke. Bp., 1976. 708; PROKOPP M.: A keszthelyi plébániatemplom falképei. Művészet, XIX. (1978) 4. sz. 24; SÓDOR A.: Rómer Flóris jegyzőkönyvei (Magyar Építészettörténeti Dokumentáció 1). Bp., 1980. 27; ENGEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő, XXX. (1981) 255.

Csáktornyai Lackfi István: Hermány nb. Lack fia István erdélyi vajda (+1353) fia, Imre nádor (+1375) öccse, székely ispán (1368–71), horvát bán (1371), erdélyi vajda (1372–76), ismét horvát bán (1383), vajda (1385–86), végül nádor (1387–92) és lovászmester (1387–95). 1396 végén fellázadt Zsigmond uralma ellen, és a király hívei 1397. február 27-én Körösön (Szlavónia) meggyilkolták. Csáktornyan (Zala m., ma Čakovec, Jugoszlávia) pálos (1376), Keszthelyen pedig – utóbb temetkezéshelyül szolgáló – ferences (1367/68) kolostort alapított.³

JEGYZETEK

1. A sírkőnek az eredeti, pontos elhelyezését is ismerjük, a szentély középtengelyében, a diadalív melletti (nyugati) boltszakasz alatt, a padlóban volt: CSEMEGI i.m. 51., 60., 197–198; KOPPÁNY–PÉCZELY–SÁGI i.m. 79. A sírt 1859-ben felbontották, csak egy koponyát találtak benne: Vasárnapi Újság i.h.
2. A keszthelyi templom szentélyének egyik zárókövén sisak és a sisakdíszben a sárkány látható: DORNYAY–VIGYÁZÓ i.m. 242: rajz. Lackfi István nádoni pecsétje, halmon álló sárkánnyal (címerpajzs nélkül): Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Székesfehérvár, 1982. 355: 267. sz., 69. tábla. A Lackfi család több más tagjának hasonló pecsétje: uo. 352., 355: 255., 264–266. sz., 69. tábla.
3. KARÁCSONYI J.: A Lackfiak története. Délmagyarországi Történeti és Régészeti Értesítő 3 (1887). A kolostorokra: KARÁCSONYI J.: Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig I. Bp., 1922. 186–188; Documenta artis Paulinorum I. Bp., 1975. 22.

Bebek I. Aszló királynői tárnokmester (+1403/4, a sírkő szerint 1401) sírköve (3. kép)

A kettétörött, a két rész között némileg hiányos sírkő a pelsői (Gömör m., ma Plešivec, Csehszlovákia) ref. templom szentélyének északi falában volt, 1939-ben a Bebek-kápolna keleti falában helyezték el, a belsőben. Jobb felső sarka és bal hosszoldala csorbult.

anyaga: vörösmárvány
 hossza: 231 cm (a kiegészítés miatt 1–2 cm eltérés lehet)
 szélessége: 117 cm
 keretszélesség: a hosszoldalakon 20 cm, a rövideken 28,5 cm
 betűméret: 10,5/12,5 cm
 betűtípus: minuscula

A sírkő kis homorlattal mélyülő, felső sarkain trapézszerűen lesarkított mezőjében dombormívű ábrázolás látható. A kissé jobbra dőlő címerpajzs a jobb keret felé eltolódott, talpa hiányzik, oldalai enyhén homorúak. A címerábra ívesen kiszélesedő szárvégződésű kettőskereszt, felső szárából kinövő toldísszel. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző csőrös sisak, előtte és mögötte indaszerű, bordás, kígyózó sisaktakarókkal. A sisakdísz szembenéző, koronás női fej, két, félkörívben hajló hal között.¹

A kereten 10,5 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő kőirat:

x hic · iac·; ladislaus / filius · sthni · bubek · de · pelseuch ... gr tauani / corā · regaliā · cū · suis · / hedī ... i · obyt i · anno · dni · m · cccc · pmo

A felirat a jobb felső sarokban egyszerű András-kereszttel kezdődik. A szóközi elválasztójelek egyszerű, csúcsukra állított, kis négyzetek, két helyen a jel hiányzik, de a két szó között üres helyet hagytak. A *iacet* szó végén az *et* végződést két pontból és alattuk kis nyúlványból álló rövidítés jelöli. A *filius* és *sthni* szavak felső része hiányzik, az *s* betűk és a *h* betű alja biztos, és a „lábak” száma megfelel az olvasatnak. A *de* szócska két betűjét összevonták. A *suis* szóban az *i* fölött, az *obyt* y-jának első szára fölött vésett pont, több helyen a szöveg fölött a rövidítést jelző, vésett vonal.

A szöveg feloldása: „Hic iacet Ladislaus filiū Stephani Bubek de Pelseuch magister tavaricorum regaliū cum suis hereditibz qui obiit in anno domini M CCCC primo”. A *regaliū* helyett *reginalium* lenne helyes!

IRODALOM

HUNFALVY J.: Gömör és Kishont törvényesen egyesült vármegyének leírása. Pest, 1867. 43; RÓMER jegyzőkönyvek 39 (1875–77) OMF Könyvtár. 124–126. MOB irattár 1876. 86. sz. (Rómer F. jelentése Gömör megye északi részén tett kirándulásáról) 4; CSOMA J.: Magyar sírkövek. Bebek László sírköve. Turul, VI. (1888) 161–162., képpel; CSERGHEŐ, G.–CSOMA, J.: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Bp., 1890. 15–23, képpel. MOB irattár 1895. 168. sz. 195. 205. sz. 7. Vegyes közlemények. Századok, XXX. (1896) 91; CSOMA J.: Magyar nemzeti címerek. Bp., 1904. 26–27; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 330; CSOMA J.: A magyar heraldika korszakai. Bp., 1913. 41; VERNEI–KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp. 1939. 29; TÓTH Z.: A Ráthold nemzetség címeréhez. Turul, 53. (1939) 49; CSÁNYI K.–LUX G.: A pelsőci református templom. Technika, XXI. (1940) 44., 47., 8. kép; Súpis pamiatok na Slovensku II. Bratislava, 1968. 475; Pamiatky – hnutel'né – Východoslovenského Kraja v štatných zoznamoch. Prešov, 1969. 297.

Bebek László: az Ákos nemzetségből, István országbíró (+1369) fia, György királynéi tárnokmester (+1390) – sírköve Tornagörgőn – unokaöccse, szatmári (1376), nyitrai (1380), temesi (1389–90) ispán, Mária királynő tárnokmestere (1390–93). Utolsó éveiben betegsége miatt visszavonult a politikától, és talán közelgő halálát érezve – sietősen, gyengébb képességű mesterrel – faragtatta meg sírkövét 1401-es évszámmal. Valójában csak 1403-ban vagy 1404 elején halt meg.²

JEGYZETEK

1. A sírkő ábrája megegyezik Bebek György királynéi tárnokmester (+1390) röviddel 1371 után készült, kitűnő színvonalú tornagörgői (Torna m., ma Hrhov, Csehszlovákia) sírkövének díszével: EN-GEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő, XXX. (1981) 1. kép.

2. ENGEL–LÖVEI–VARGA i.m. 255–256. 1376: DL. 52.242; 1380: DF 258.368; 1389–90: Zs.O. I. 1138, 1394. sz.; 1390–93: Zs.O. I. 1778, 2945. sz.; betegségére 1398: Zs.O. I. 5607. sz.; halálára Zs.O. II. 2937, 3391. sz.

Kanizsai Miklós tárnokmester (+1404) sírköve

A sírkő fele maradt meg. A kisszentgróti ferences templom romjai közül a 18. század közepén került a zalaszentgróti plébániatemplomba, ahol a déli oldalkápolna padlójába helyezték. Jelenleg vasrács fedi, a leghitelesebb forrás róla Rómer leírása.

anyaga: vörösmárvány

betűtípus: minuscule, egy nagy kezdőbetűvel

A kőlap mezője üres. Kőrirta:

martii obiit / magr · nicolus + d kanisa condam magr + thauarnicorum Regalis

A szövegben szereplő két kereszt a sírkő sarkain lehet.

A szöveg feloldása: „... martii obiit magister Nicolaus de Kanisa condam magister thavarnicorum regalis [maiestatis ...]”.

IRODALOM

RÓMER jegyzőkönyvek 12 (1863) OMF Könyvtár. 41. RÓMER F.: Archaeologiai levél Zalamegyéből. Vasárnapi Újság X (1863) 346; GERECE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 1040; Balaton és környéke részletes kalauza (szerk. Dornay B.–Vigyázó J.). Bp., 1934. 364; GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Bp., 1951. 520; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. Bp., 1959. 437; Magyarország műemlékjegyzéke. Bp., 1976. 794; NÉMETH J.: Zala megye műemlékei. Zalaegerszeg, 1977. 101.

Kanizsai Miklós: az Osl nemzetségből, István zágrábi püspök (+1375) unokaöccse, János esztergomi érsek főkancellár (+1418) testvére, Nagy Lajos alatt ispánságokat viselt, Zsigmond alatt tárnokmester (1388–98) és az 1403. évi bárói felkelés egyik vezetője. 1404-ben halt meg, sírköve szerint márciusban. Családja – vagy talán ő maga – Lajos uralkodása idején pálos kolostort alapított Örményesen (Örvényes, Ligetfalva határában, Zala m.) 1378 előtt, és Szentpéteren (ma Pogányszentpéter, Somogy m.) 1381 előtt. Valószínű, hogy ezek egyikében temették el, és sírköve innen került utóbb Zalaszentgrótra.¹

JEGYZET

1. PÓR A.: Az Osl-nemzetség története a XIII. és XIV. században. Turul 8 (1890) 189–195; REISZIG E.: A Kanizsaiak a XV. században. Turul 55 (1941) 23–24; A kolostorokra Documenta artis Paulinorum 2. Bp., 1976. 138, 437.

Kanizsai István ajtónállómester (+1427/28) sírköve (4. kép)

A sírkő fej felőli fele került elő a jobb felső sarokkal, Csornán¹, minden bizonnyal a volt premontrei kolostorból származik. Jelenleg a soproni Liszt Ferenc Múzeum gyűjteményében található, a Fabricius ház kiállításán.

anyaga: vörösmárvány

hossza: 95 cm

szélessége: 92 cm, eredetileg kb. 104 cm

vastagsága: 16 cm

keret szélesség: 15 cm

betűméret: 10/11,5 cm

betűtípus: minuscule, egy nagy kezdőbetűvel

A sírlapnak a kerettől enyhén mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás látható. A címerpajzsban csak egyik felső sarka maradt meg, ábrája alapján valószínűleg bal felé dőlt. Benne az Osl nemzetség címerábrája, a profilban ábrázolt sasszárny részlete. A pajzs sarka fölött balra néző csöbörsisak, takaróval. A húsos levelű, indára emlékeztető takaró nem a sisak hátsó, a nyakat védő részéről hajlik fel, mint szokásos, hanem a sisak tetejéről fut szét két irányba. A sisak fölött karmos madárlábon álló, balra néző, profilban ábrázolt sasszárny, amely a felső keretbe nyúlik.²

A kereten 10 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

* Anno dom ... / ... / ... / ... undator huius cenobii

A jobb felső sarokban egyszerű görögkereszt. Az *anno* szó *a*-ja nagybetű, csúcsán vízszintes, gombokban végződő nyúlvánnyal. A szavak között se elválasztójel, se kihagyás nincs. A felső rövid oldalon, a sisakdísz fölött geometrikus díszítés látható.

A szöveg feloldása: „Anno dom[ini ... f]undator huius cenobii”.

IRODALOM

TOMPOS E.: Sopron címeres műemlékei. Arrabona 18 (1976) 148.

Kanizsai István: a fentebbi Miklós öccse, székely ispán (1391–95), ajtónállómester (1395–1401), később Sopron megye főispánja (1411–27). 1427/28-ban halt meg. Székhelyén, Kismartonban (Sopron m., Eisenstadt, ma Ausztria) ferences kolostort alapított (1415), és feltehető, hogy a sírkő szövege erre az eseményre utal. Ebben az esetben azt is fel kell tételezni, hogy a sírkő később került Csornára, azután, hogy a család Kismartont (1445-ben) elvesztette. (Kevésbé valószínű, hogy az utalás a 13. században alapított csornai premontrei prépostságra vonatkozik, amelynek a Kanizsaiak más rokon családokkal együtt kegyurai voltak, és amelyet István és testvérei adományokkal gazdagítottak.)³

JEGYZETEK

1. Dávid Ferenc közlése

2. A sírkőábra balra fordulása meglehetősen ritka jelenség. Egyetlen magyarországi párhuzamát tudjuk említeni, egy 1382-es évszámú, töredékes sírkövet a budai domonkos rendházból (Budapesti Történeti Múzeum, ltsz. 77.2.28, jelenleg a Hilton szálló kerengőjében).

A szárnyas saslábilátható pl. Kanizsai István zágrábi püspök 1363. évi pecsétjén: Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Székesfehérvár, 1982. 351: 251. sz., 67. tábla.

3. PÓR A.: Az Osl-nemzetség története a XIII. és XIV. században. Turul 8 (1890) 189–195; REISZIG E.: A Kanizsaiak a XV. században. Turul 55 (1941) 24–25. A kolostorra KARÁCSONYI J.: Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig I. Bp., 1922. 188–191. A prépostságra CSATKAI E.: Sopron és környéke műemlékei. Bp., 1956². 480.

*Marcali Miklós erdélyi vajda (*1412, a sírkő szerint 1413) sírköve* (5. kép)

A sírkőtöredéket az 1890-es években találták Székesfehérvárott¹. A bazilika kőtárának kialakításakor került mai őrzési helyére (István király Múzeum, Kőtár ltsz. 1243). A kőlapnak a fej felőli oldala maradt meg, kútfedő céljára másodlagosan kerekre faragva. Közepébe kerek lyukat véstek, a középpont körül egy nagy négyzetet alakítva ki;

anyaga: vörösmárvány

hossza: 132 cm

szélessége: 133 cm (lényegében az eredeti méret)

vastagsága: 23 cm

betűméret: 11/12,5 cm (a betűk mérete és faragása egyenetlen)
betűtípus: minuscula.

A sírkő belsejében eredetileg összetett formájú, kis rézsúvel mélyülő mező volt, amely a megmaradt darab tanúsága szerint egy középső, fekvő téglalap alakú formához alul-felül csatlakozó egyenlőszárú háromszögből állt, ezeknek oldalait egy-egy félkörrel bővítették. A mezőben dombormívű ábrázolás volt. A címerpajzs hiányzik, a fölötte levő, jobbra néző, csőrös sisak nagyobb része viszont megmaradt, a hátul felhajló takaró nyomaival. A sisak fölött jobbharánt pólyás, jobbra néző sasszárny alkotta a sisakdísz, amelynek a lefaragás miatt csak az alja maradt meg.²

A kereten két, vésett vonal között vésett, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat, amely a fej felőli rövid oldalon és a bal hosszoldal elején már a sírkő mezejében végződik:

...ic · iacet · nicola ... / de · marchali ... / ... / ... · deoratam · reliqu ... / obyt · año · dñi · m cccc . /
xii

A szavakat elválasztó jelek jórészt vésett pontok, két helyen öt pontból álló, pontszerű motívum. A rövidítéseket a szavak fölött vésett, kis vonalak jelzik.

A szöveg feloldása: „[H]ic iacet Nicola[us] de Marchali ... decoratam reliquit. Obiit anno domini M CCCC XIII”.

IRODALOM

GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906; 307. Marczali Miklós síremléke. *Archaeologiai Értesítő*, XXXIII. (1913) 280; V.E. (Varju E.): Marczali Miklós erdélyi vajda síremléke. *Archaeologiai Értesítő*, XXXV. (1915) 359; MAROSI A.: Adatok Székesfehérvár közműemlékeihez. *Székesfehérvári Szemle*, II. (1932) 49; HORVÁTH H.: A székesfővárosi múzeum középkori lapidáriuma a Halászbástyán. *Magyar Művészet*, VIII. (1932) 115. (Különnyomata Buda a középkorban címmel, 27.); HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Bp., 1937. 155; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 30; DERCSÉNYI D.: Szent István sírja. Tükör, 1940. 244; DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári bazilika kőfaragványai. *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik évfordulójára*. Bp., 1942. 39–40; DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp., 1943. 58., 102., 122.; 90. kép; GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Bp., 1951. 202; FITZ J.: A középkori Székesfehérvár. *Székesfehérvár*, 1956. 10; FITZ J.: Székesfehérvár. Bp., 1957. 46; FITZ J.: A székesfehérvári középkori bazilika. *Székesfehérvár*, 1958². 22; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. Bp., 1959. 352; KRALOVÁNSZKY A.: A székesfehérvári középkori bazilika. *Székesfehérvár*, 1966. 12; FITZ J.–CSÁSZÁR L.–PAPP I.: Székesfehérvár. Bp., 1966. 14, 141.

Marcali Miklós: a Péc nemzetség dunántúli ágából, Zsigmond kegyence, a család vagyonának megalapítója. Temesi ispán (1394–1402), erdélyi vajda (1402–03), az 1403. évi felkelés egyik vezére, később Somogy megye főispánja (1411–12). A velenceiek ellen Friaulba küldött sereg élén esett el 1412. augusztus 9-én Mottánál. (A sírkövön olvasható 1413-as évszám talán a sírkő állításának dátuma.)³

JEGYZETEK

1. A Fellmayer-féle ház telkén került elő, majd az udvar egyik épületének falában volt látható.
2. A sírkőről hiányzó címerpajzs is jobbharánt pólyás lehetett, mint a sisakdísz: CSERGHEŐ, G.: *Wappenbuch des Adels von Ungarn ... 3* (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch) Nürnberg, 1889–1890. 396., 296. tábla. Marcali Miklós 1403. évi pecsétje: NYÁRY A.: *A heraldika vezérfonala*. Bp., 1996. 58.; V/46. kép.
3. WERTNER M.: *Családtörténeti adalékok*. V. Az első (Pécz nb.) Marczaliak. *Turul* 15 (1897) 132–135; ENGEL P.: *Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban*. Bp., 1977. 39–43., 183., 186; SCHÖNHERR GY.: *Az Anjou-ház örökösei. A magyar nemzet története* (szerk. Szilágyi S.) III. Bp., 1895. 510.

Stiborici (I) Stibor erdélyi vajda (+1414) síremléke (6–7. kép)

A sírkő Székesfehérvárott talált töredékeiről a legkorábbi forrásunk Pápai Jánosnak a 18. század végén készült, Dercsényi által közölt rajza.¹ Ezen a kőlap három töredéke látszik: a bal felső sarok a figura fejével és mellette címerpajzzsal; egy ehhez talán illeszkedő kis peremtöredék; valamint a sírkő középső része a páncélos alak törzsével, (lándzsa-) nyelet tartó jobb kezével és címerpajzsot, kardot fogó baljával. 1923-ban az egykori Budai kapu közelében², az úttest alatti várfalszakaszban bukkantak rá a rajzon ábrázolt faragványok közül kettőre. Napvilágra került, három darabra törve a páncélos törzstöredék nagyobbik része, de már hiányzott a rajzon még szereplő jobb kar, a bal kéz a kardmarkolattal és pajzzsal, valamint a bal oldali keret részlete. A faragványt a székesfehérvári István király Múzeumba szállították (ltsz. 5863), majd a Kőtárban állították ki.³ Az 1970-es évek elején ugyanezen a területen, hét darabra törve, felbukkant a hiányzó fej is. Jelenleg ezek a töredékek összeillesztve az Öttörő u. 5. alatti lakóház kapualjában találhatóak.⁴ A fej melletti címerpajzsok a rajzon nem szereplő ábrája, a Stiborok két félholdja tette lehetővé a sírkő pontos meghatározását.⁵

anyaga: vörösmárvány

a fejet ábrázoló saroktöredék hossza: 61,5 cm; szélessége: 67,5 cm; vastagsága: a keretnél 14,5 cm, a fejnél 19 cm

a páncélos törzstöredék hossza: 73 cm; szélessége: 81 cm; vastagsága: a keretnél 14,5 cm, a törzsnél kb. 29 cm.

betűméret: 6,5/7,5 cm

betűtípus: minuscule

A sírkő keretének profilja homorlatból, lemetszett élű orrtagból, 12 cm széles részből és kis lemezéből áll. A keret alul visszaugró részének gondosan megmunkált volta mutatja, hogy egy szarkofág fedőlapjának maradványaival állunk szemben.

A részüvel mélyülő mezőben dombormívű, páncélos férfialakot faragtak ki. Bajszos fejét hajadonfőtt ábrázolták, bal oldalán hasított címerpajzs látszik, mezőiben egy-egy, egymástól elforduló félhold körvonalával.⁶ A pajzs bal oldalán kisméretű, vésett jel részlete maradt meg, lehet kőfaragójel, de későbbi bekarcolás is. A pajzs, az áll és az orr rongált, a címerfőben a címeranalógiák alapján hiányzó kereszt helye kitört. A felső keret mentén karéjos-indás ornamentika – valószínűleg a hiányzó, a fej jobb oldalára feltételezhető sisak takarójának foszlányai. A páncélos figura törzsének alsó része maradt meg, a két comb tövével. A páncélderék alól kilátszik a gondosan megmunkált sodronying alja. Az alak derekán négyzetes, rozettákkal ékes lapokból álló díszöv, a jobb oldalára felkötött, rombuszos mustrával díszített hüvelyű kard közvetlenül a figura mellett függ. A kesztyűs jobb kéz a kerettel párhuzamos (lándzsa-) nyelet tart. A megmaradt részletek azt mutatják, hogy a szarkofágfedőlap szoros típusbeli analógiája a budai Stibor sírkőnek (l. alább), a hiányzó részeket annak nyomán kell elképzelnünk.

A keret részsűs felületén 6,5 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, kívülről olvasható, a bal felső sarokban kezdődő körirat:

+ deus miseratur anime; h ... / ... ; et: olym · uue ... / ... / .. decimo · anno

A bal felső sarokban átlós tengelyű, számárhátívól kinövő kis kereszt, a szöveg végén, a kereszt alatt, András-kereszt formájú, karéjos szegélyű díszítőmotívum. A szóközi elválasztójelek kis, csúcsukra állított négyzetek, lefelé vagy le- és felfelé egyaránt kis nyúlvánnyal bővítve, illetve kettőspont, alul kis nyúlvánnyal. A betűhiányt a szöveg fölött vésett, ívelt oldalú paralelogramma jelzi.

A szöveg feloldása: „Deus miseratur anime ... et olym waywode ... [quarto] decimo anno”.

IRODALOM

COLLECTAE A. P. JAKOSICS: 37. k. 1. lap (jelenlegi őrzési helyét nem ismerjük, korábban a budai ferences kolostor könyvtárában, J.2.16. Közölte DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp., 1943. 31. kép); POLGÁR I.: A székesfehérvári vörösmárvány szobortöredék lilioma. Fejér megyei Napló, 1924. II. 17; MÖLLER I. véleménye. uo. 24; MAROSI A.: Múzeumunk fejlődése Uo.

VI. 22; MAROSI A.: Múzeumunk kőtára. Uo. X. 19; MAROSI A.: A múzeum gyarapodása. Székesfehérvári Napló, 1930. I. 26. 3; MAROSI A.: Székesfehérvár művészeti emlékei. Magyar Művészet VI (1930) 409. kép; A múzeumi lépcsőház kövei. Székesfehérvári Szemle I (1931) 7–9. sz. 16; M. A. (Marosi A.): Adatok Székesfehérvár köemlékeihez. Székesfehérvári Szemle II (1932) 49. VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 32–33.; VII/b. kép; DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári bazilika kőfaragványai. Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik évfordulójára. Bp., 1942. 40; DERCSÉNYI 1943 i.m. 58–59.; 102–103., 125. (98. kat. sz.); 31., 89. kép; YBL E.: Niccolò Valori székesfehérvári síremléke. Magyar Művészet XV (1948) 252; FITZ J.: A középkori Székesfehérvár. Székesfehérvár, 1956. 10; FITZ J.: Székesfehérvár. Bp. 1957. 46; FITZ J.: A székesfehérvári középkori bazilika. Székesfehérvár, 1958². 23; FITZ J.–CSÁSZÁR L.–PAPP I.: Székesfehérvár. Bp., 1966. 14; KRALOVÁNSZKY A.: A székesfehérvári középkori bazilika. Székesfehérvár, 1966. 12; GEREVICH, L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Bp., 1971. 94; GEREVICH L.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. Budapest története II. Bp., 1973. 281; LŐVEI P.: A székesfehérvári Anjou-sírkápolna művészettörténeti helye. Művészet I. Lajos király korában 1352–1382. Székesfehérvár, 1982. 183., 202.

A székesfehérvári és a budai, egyaránt páncélos alakot ábrázoló és Stibor-címeres sírkő csak az idősebb és fiatalabb Stiborici Stibor, apa és fia síremléke lehet, mert a család harmadik, Magyarországon elhunyt tagja egyházi személy, egri püspök volt. Az egyik fehérvári töredéken az évszám végződése (*decimo*) bizonyítja, hogy az idősebb Stibornak állított emléket, és a budai darab valóban az ifjabbé, ahogy ezt már korábban is vélték, a faragványnak az 1430 körüli időkre valló stílusa és az ábrázolt férfialak viszonylag fiatal kor alapján.⁷

Stiborici (I) Stibor: Zsigmond lengyel származású kegyence, később uralmának egyik oszlopa, pozsonyi ispán (1389–1402), erdélyi vajda (1395–1401, 1409–1414), 1404-től a „Vág folyó ura” címmel az északnyugati határvidék kormányzója. A Sárkányrend alapító tagja (1408). 1414-ben halt meg, kevéssel előtte Vágújhelyen (Nyitra m., ma Nové Mesto nad Váhom, Csehszlovákia) társas káptalant alapított.⁸

JEGYZETEK

1. DERCSÉNYI 1943 i.m. 31. kép.
2. Az akkori Nádor, jelenleg Március 15. utca és a Várkapu u. sarkán.
3. A rajzon látható negyedik töredék minden bizonnyal egyezik azzal, a törzstöréddel együtt előkerült faragvánnyal, amely egy, számárhátives fülkék alatt alakokkal díszített szarkofágoldalap részlete (Itsz. 5863/a), vö.: DERCSÉNYI 1943 i.m. 125 (100 kat. sz.); 31. kép. Művészet I. Lajos ... i.m. 202–203. (109. kat. sz.).
4. A gázcsőfektetés földmunkái során hét darabra törött sírkőrészletet a törmelékhalomból bányásztatva elő Kőrösi Jenő székesfehérvári lakos, majd pontosan összeillesztve házának kapualjában helyezte el.
- A sírkőtörödékre egy, az István király Múzeum Adattárában őrzött fényképen keresztül, Kovács Péter hívta fel a figyelmünket.
5. A szakirodalomban a törzstörédeknek a budai Stibor sírkővel való szoros stílusbeli rokonsága alapján a továbbra is megalapozottnak tűnő 1430 körüli datálás szerepelt. Ez alapján hozták kapcsolatba két, a források szerint a székesfehérvári bazilikában eltemetett főúrral, Ozorai Pipóval (+1426) és Rozgonyi Istvánnal (+1439/40). Ezek a feltevések az újabb darab előkerültével tehát megdőltek.
6. A Stibor-címerhez I. Stibor 1389. évi pecsétjét: NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 57.; IV/34. kép.
7. A meghatározás ugyan helyes volt, de a székesfehérvári fedőlap azonos stílusa és feltételezhetően egyidejű keletkezése azt tükrözi, hogy a helyes következtetést valójában egy legalábbis bizonytalan érvel támasztották alá. Ez felhívja a figyelmet arra a veszélyre, hogy a sírkövek készítése ideje és az elhalálozás időpontja között jelentős eltérések is lehetnek.
8. WENCZEL G.: Stibor vajda. Bp., 1874. (Értekezések a történeti tudományok köréből. 4. k. 2. sz.); ENGEL P.: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban. Bp. 1977. 34., 50; REVICZKY B.: A Boldogságos Szűzről címzett vágújhelyi prépostság története. Trencsén, 1897.

Stiborici (II) Stibor (+1434) sírköve (8. kép)

A sírlapot 1907-ben, a budai Nagyboldogasszony templom környezetének rendezése közben találták, valószínűleg a templomból származik. Jelenleg a Budapesti Történeti Múzeum (Itsz. 139) az állandó kiállításán mutatja be. A sírlap rongált, felső harmadánál keresztbe törött, 2 nagyobb és 2 kisebb darabra. Bal felső harmadánál nagyobb, jobb szegélyének közepén kisebb rész hiányzik.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 218 cm
szélessége: 108 cm
vastagsága: 19 cm

Csupán az egyik hosszanti oldalon (a jobbon) található kiugró, sík felületű keretelés, amely alul túl nyúlik a sírkő peremén.¹ A keret részüvel, homorlattal és újabb részüvel kapcsolódik a kőlap alapsíkjához.

A mezőben a háttér síkjából erősen kiemelkedő, teljes páncélzatban és fegyverzetben ábrázolt férfialak, lábait balra néző, fekvő oroslánon nyugtatja. Hajadonfőtt ábrázolt, bajszos fejét hosszú, csigás haj kereteli. Feje mellett, jobboldalt fekvő címerpajzs, a család két, egymástól elforduló félholdat, és a címerfőben kiszélesedő szárvégződésű, egyenlőszárú keresztet hordozó címerével. A fej bal oldalán a címerhez tartozó, balra (lefelé) néző, csőrös sisak. A sisakdísz félholdpárból kinövő sárkánynyak és fej, tátott, fogazott szájából lángnyelv csap ki.² A figura vállai körül a háttérbe laposan bemélyített alapon enyhén kiemelkedő, indás sisaktakaró foszlányai. A férfialak bal kezével kardját, és az előbbivel megegyező ábrájú pajzsát tartja, jobb kezét a profilált keret mellé fektetett kopja rúdján nyugtatja. Jobb oldalán a derekán átvetett, díszes övön kardjának hüvelye függ. A bal vállon a Sárkányrend jelvénye, a farkát nyaka köré tekerő sárkány.

A sírkövön mindenekelőtt a páncélzat és fegyverzet hű ábrázolása, illetve ornamentális díszük ötvösművekre emlékeztető, aprólékos megjelenítése érdemel figyelmet (a sodronying fonata, a kard-szíj és hüvely finom kidolgozása). A figura arca portrészzerű vonásokat tükröz, a halotti maszkra emlékeztető, csukott szemek ellenére is. Az arckialakítás ellentéte a jóval merevebb, a térbe kevésbé szervesen illeszkedő testábrázolás és a sematikusan mintázott hajzat kialakítása.

A faragvány hazai rokonai közé tartozik Stiborici (I) Stibor Székesfehérvárott azonosított sírköve (l. fenn), a Budapesti Történeti Múzeum egy női fejcs töredéke (Itsz. 601) és egy anyagalt ábrázoló darabja³, valamint a Magyar Nemzeti Múzeum egy Stibor címeres faragványa (l. alább). Közeli kapcsolat tételezhető fel a sisaktakarók hasonló formái alapján egy karejos keretelésű címerpajzs és takaró részleteit ábrázoló, közöletlen leletegyüttessel (Magyar Nemzeti Múzeum Itsz. 70.81–82, 107, 128–130, 132, 134–135, 150, 152, 154. c. – kb. 30 darab), valamint ennek párdarabjával, amely az egykori budai domonkos kolostorból származik (Budapesti Történeti Múzeum Itsz. 77.2.26).⁴

IRODALOM

A Műemlékek Országos Bizottságának működése az 1903–1912. években. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) III. Bp., 1913. 257; KIESZKOWSKI, J.: Nagrobek Jana Ścibora w Budzie (Kny. a Histori Sztuki w Polsce IX.-ből). Kraków, 1913; HORVÁTH H.: A Fővárosi Múzeum köemléktárának leíró lajstroma. Bp., 1932. 21., 139. sz.; HORVÁTH H.: A székesfővárosi múzeum középkori lapidáriuma a Halászbástyán. Magyar Művészet VIII (1932) 114–115., kép., 123. (Különnyomata Buda a középkorban címmel, 26–27., 31., 35. kép); M.A. (Marosi A.): Adatok Székesfehérvár kőemlékeihez. Székesfehérvári Szemle II (1932) 49; GENTHON I.–NYILAS-KOLB J.: Budapesti képeskönyv. Bp., é.n. (1933) 44., 35. kép; HEKLER, A.: Budapest als Kunststadt. Bp. 1933. 15; HEKLER, A.: Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, 1937. 55; HORVÁTH H.: Zsigmond király és kora. Bp., 1937. 55., 155., 4. kép; SZMRECSÁNYI M.: Eger művészetéről. Bp., 1937. 19–20; HORVÁTH H.: Budapest művészeti emlékei. Bp., 1938. 26., 31., 32., 75., XLVI. tábla; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 32., 39., 15. tábla; HORVÁTH H.: Középkori budai fejek. Bp., 1941. 20–21., 29., 3^x, XV. tábla; DERCSÉNYI D.: A székesfehérvári bazilika kőfaragványai. Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik évfordulójára. Bp., 1942. 40; GERŐ L.:

Újabb adatok a várbeli Szent Miklós-templomhoz. Budapest Régiségei XIII (1943) 299; ETHEY GY.–CSEMEGI J.: A Stibor család építkezései. Bp., 1943. (Kny. az Értekezések, beszámolók a műszaki és gazdaságtudományok köréből 1943. I. füzetéből). 11: 2. jegyzet; DERCSENYI D.: A székesfehérvári királyi bazilika. Bp., 1943. 102–103; ESTREICHER, K.: Grobowiec Wladislaw Jagielly. Rocznik Krakowski XXXIII. Kraków, 1953. 39–40., 64. kép; HORLER M. stb.: Budapest műemlékei I. Bp., 1955. 122., 468.; 427. kép; CSORBA T.: Könyvismertetés. Művészettörténeti Értesítő IV (1955) 291; F. MIHÁLY I.–LÓCSY E.–HOLL I.: A középkori Buda és Pest. Bp., 1955. 38., kép. 39; GEREVICH L.: A gótika korának művészete. A magyarországi művészet története (főszerk. Fülep L.). Bp., 1956. 188. 1973⁵. 148–149; FITZ J.: A középkori Székesfehérvár. Székesfehérvár, 1956. 10; FITZ J.: Székesfehérvár. Bp., 1957. 46; ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Bp., 1958. 139; ZAKARIÁS G. S.: Budapest (Magyarország művészeti emlékei 3). Bp. 1961. 48; BERTALAN V.–NAGY E.: Buda a középkorban. Bp., 1963. 23.; 10. kép; Fővárosunk ezer éve. Kiállításvezető. Bp., 1968. 17; RADOCSAY, D.: Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay ... Braga, 1971. 464., 479., Nr. 66; fig. 4; GEREVICH, L.: The Art of Buda and Pest in the Middle Ages. Bp., 1971. 94., 117. LXXIV/188, LXXV/189. kép; GEREVICH L.: Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig. Budapest története II. Bp., 1973. 281., 97–98. kép; BALOGH J.: Késő renaissance kőfaragóműhelyek I. Ars Hungarica II (1974) 34; ZOLNAY L.: Halál, temetés, tor a régi Pest-Budán. Budapest XIII (1975) 7. sz. 43. kép; MAROSI, E.: Verläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. Acta Historiae Artium XXII (1976) 362., 36. kép; MAROSI, E.: Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. 2. Köln, 1978. 453; MAROSI, E.: Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn. Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. 4. Köln, 1980. 138; DERCSENYI D.–ZÁDOR A.: Kiss magyar művészettörténet. Bp., 1980. 127. Magyarország történeti kronológiája (főszerk. Benda K.) I. Bp., 1981. 255; Budapest története képekben 1493–1980 (szerk. Berza L.) I. Bp., 1982. 292; LŐVEI P.: A székesfehérvári Anjou-sírkápolna művészettörténeti helye. Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Székesfehérvár, 1982. 183.

Stiborici (II) Stibor: a fentebbi (I) Stibor fia, a „Vág folyó ura” (1414–21), majd „kapitánya” (1428), Zsigmond vezére a husziták elleni harcokban. 1434-ben halt meg. (A művészettörténeti szakirodalomban a sírkő előkerülése pillanatától olvasható neve – Stibor János – és hivatala – főkamrás – ma már kinyomozhatatlan tévedésen alapszik.)⁵

JEGYZETEK

1. Ennek a szokatlan megoldásnak és a figura két sorban elrendezett, csigákból kialakított hajzatával egyező motívumú női fejes töredéknek (Budapesti Történeti Múzeum ltsz. 601) az alapján feltételezte Lócsy Erzsébet, hogy férj és feleség kettős síremlékének egyik felét képezi ez a férfialakos faragvány (GEREVICH 1973 i.m. 281). Ez magyarázatul szolgálna arra is, hogy a figura fejénél miért találkozzunk a szokatlan, balra néző sisakkal és sisakdísszel, hiszen egy ilyen kettős síremlék esetén a férj és a feleség címere egymással szembefordul. A két síremléknek a stíluson túlmenő kapcsolata mégsem valószínű, mert a női fejes töredék a Nagyboldogasszony-templomtól meglehetősen messze, a Várhegy déli felén, a volt honvédfőparancsnokság (Honvédelmi Minisztérium) építéskor került elő, és talán a Szent Zsigmond-kápolnából származott (előkerülésére VARJU E.: A Nemzeti Múzeum újra elrendezett régiségtára. Magyar Művészet I. /1925/ 261., 262. kép.).

2. A címer és a sisakdísz analógiája egy, Beckó (Trencsén m., ma Beckov, Csehszlovákia) várából származó timpanonon látható: ETHEY–CSEMEGI i.m. 2. kép. CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp., 1955. 27. kép.

3. HORLER i.m. 422., 423. kép.

4. H. GYÜRKY, K.: Das mittelalterliche Dominikanerkloster in Buda. Bp., 1981. 160/2. kép.

5. WENZEL G.: Stibor vajda. Bp. 1874. (Értekezések a történeti tudományok köréből. 4. k. 2. sz.); ENGEL P.: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban. Bp., 1977. 34., 50.

Stibor-címer töredéke

A Magyar Nemzeti Múzeum kőraktárában található egy kisebb méretű kőfaragvány (ltsz. 70.84.c), a Stibor-címer részleteivel.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 37 cm
szélessége: 40 cm
vastagsága: 13 cm

A körös-körül törésfelületet mutató töredéken dombormívű faragás látható: a Stiborok két, növekvő és fogyó holdsarló között a pajzsfő közepén keresztet ábrázoló címerpajzsának jobb felső sarka, a bal felső sarkon eredetileg meglevő, jobbra néző sisak nyakvértjének aljával, körülötte a takaró részleteivel. A sisak elhelyezkedéséből következik, hogy a pajzs jobbra dőlt.

A faragvány lelőhelye ismeretlen. Minden bizonnyal síremlékhez tartozott. Ábrája nem egyezik azzal a pajzsral, amelyet egy 18. század végi rajz alapján a székesfehérvári Stibor-síremlék páncélos figurája bal kezével tartott. A töredék előkerülési helye ennek ellenére lehet Székesfehérvár, hiszen onnan számos kőfaragvány jutott a 19. század folyamán a Nemzeti Múzeumba. Stibor vajda fehérvári síremléke bizonyosan szarkofág volt, így annak oldallapján is helyet kaphatott a címer. Mégis valószínűbbnek látszik, hogy a számos, nem kellően dokumentált, régi budai ásatás vagy építkezés hozta a darabot napvilágra, és az ifjabb Stibor, esetleg valamelyik családtagja feltehetően ugyancsak bonyolult felépítésű síremlékéhez tartozott. A család harmadik, Magyarországon szereplő, az egri püspöki széket bíró tagja nem jöhet ebből a szempontból számításba, a Nemzeti Múzeum gyűjteményébe Egerből ugyanis nem kerültek faragványok.

Közöletlen.

Perényi Imre titkos kancellár (+1418) sírköve (9. kép)

A sírkő egy nagyobb és egy kisebb töredéke 1969-ben került elő a nyárádi pálos kolostor romjai közül.¹ Azóta beszállították a miskolci Herman Ottó Múzeumba. A kőlap fej felőli felét találták meg, a jobb felső sarok nélkül, valamint egy kisebb kerettöredéket.

anyaga: vörösmárvány
betűtípus: minuscula

A sírkő homorlattal mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás. Az enyhén jobbra dőlő címerpajzs-nak csak a felső vége látható ma is, a Perényiek címerábrájának, a szárnyas fejnek a tollvégződéseivel. A pajzson jobbra néző, takaróval lefedett, csőrös sisak. A takaró foszlányai a sisak előtt és mögött húzódnak. A sisakdíszben a címerábra ismétlődött, madárlábon álló, jobbra néző, szárnyas férfifej, a gyűrűs szakáll, a tollas szárny alsó fele és egy lófarokszerű, hátranyúló motívum maradt meg.

A kereten széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható körirat, amely valószínűleg a jobb felső sarokban kezdődött:

a nagyobb darabon: *m · cccc · / xviii^o · inuigilia · fe*, a jobb oldali néhány betűből egy *a* vehető ki biztosan; a kisebb darabon: *rius · ill*

A szóelválasztó jelek kis, ívelt oldalú, csúcsukra állított négyzetek, alul és felül hosszú, vékony nyúlvánnyal. A számok végződéseit a szöveg fölött kis, vésett *o* betűk jelölik.

A feliratrészlet feloldása: „[Anno domini] M CCC^o XVIII^o in vigilia fe[sti ... cancella]rius ill[ustris ...]”.

IRODALOM

FELD I. – CABELLO, J.: A füzéri vár. Miskolc, 1980. 35, 36, 41; 15. kép.

Perényi Imre: a család ún. nádori ágából, amelyet Zsigmond juttatott vagyonhoz és hatalomhoz, Miklós szörényi bán (+1396) öccse, pohárnokmester (1397–1404), 1405-től haláláig (1418) titkos kancellár, a Sárkányrend alapító tagja. A csorbakői várához tartozó Felsőnyárád (Borsod m.) mellett 1408-ban pálos kolostort alapított.²

JEGYZETEK

1. Czeglédy Ilona és Détszy Mihály kutatása.
2. MÁLYUSZ E.: Zsigmond király központosítási törekvései Magyarországon. Történelmi Szemle 3 (1960) 179; BÓNIS GY.: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Bp., 1971. 100; A kolostorra Documenta artis Paulinorum 3. Bp., 1978. 69. Újház néven.

Perényi István asztalnokmester (+1437) sírköve (10. kép)

A sírkövet a rudabányai református templom belső, keleti falában helyezték el. Alsó része a körirattal hiányzik. Enyhén kopott, egy ideig a padozatban lehetett.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 169 cm
szélessége: 91 cm
keretszélesség: 11,5 cm
betűméret: 6,5/9 cm
betűtípus: minuscula, három nagy kezdőbetűvel

A sírkő homorlattal enyhén mélyülő mezőjében domborúan faragott dísz található. A jobbra dőlő címerpajzsban a Perényiek címerábrája kapott helyet: ötágú, lilomos koronán két, karmos madárlábon álló, jobb-profilban ábrázolt sasszárnypár, amelyből jobbra néző, szakállas férfiprofil bontakozik ki. Az ábra hátából egyenes hajfonat nyúlik ki. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző, csőrös sisak, tején a címerábra ismétlődik. A pajzs és a sisak mellett, mindkét oldalon a szabadon levő részeket eres, nyelves levelekből álló takaró tölti ki. A sisak mögött, a bal oldalon kétfülű kanna három szál virággal, feltehetően az aragóniai kannarend jelvénye. A sisakdísztól jobbra a Sárkányrend jelvénye, farkát a nyaka köré tekerő sárkány, fölötte sokágú, görögkereszt alakú csillaggal.

A magasszínvonalú kőfaragómunkát tükröző sírkövön a félprofilban ábrázolt férfitörtré jellemező, egyben egy újfajta, naturalisztikus természetlátás bizonyítéka is.

A kereten 6,5 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a sírkő jobb felső sarkában kiszélesedő szárvégződésű görögkereszttel kezdődő körirat:

• Hic · oby · magnific^o · dñs · sthnūs · | filius · emerici · de · peren · senissimi · Principis · dom̄ sig
... | ... | ... is · dapiferorū · magi · Anno · domini · m̄ · ccc^o · xxxvii

A szavakat csúcsukra állított, kis négyzetek választják el egymástól. A rövidítéseket a szavak fölötte kis, vésett paralelogrammákkal, egy helyen ^o(re) jellel, a szavak végén egy-egy helyen ^o(us) és ^o(ster) jellel, a számok végződését kis, vésett o betűkkel jelezték. A hic szó h-ja és az anno a-ja ortogoszárdíszítésű nagy kezdőbetű.

A szöveg feloldása: „Hic obiit magnificus dominus Stephanus filius Emerici de Peren serenissimi principis domini Sig[ismundi] ... reg[is] dapiferorum magister. Anno domini M CCCC XXXVII^o”

IRODALOM

VEREBY S.: A testvérhaza történeti kincsei I. Pest, 1856. 23. A Magyarországi Műemlékek Országos Bizottsága 1882. december 16.-án tartott rendkívüli ülésének jegyzőkönyve. Archaeologiai Értesítő U.f. II (1882) XLV; HENSZLMANN I.: Honi műemlékeink hivatalos osztályozása III. Archaeologiai Értesítő U.f. V (1885) XL; CSOMA J.–CSERGHEŐ G.: A Perényiek középkori síremlékei. Archaeologiai Értesítő U.f. VIII (1888) 295–298., képpel; CSERGHEŐ, G.: Wappenbuch des Adels von Ungarn ... 3 (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch) Nürnberg, 1889–1890. 492:

CSERGHEŐ, G.–CSOMA, J.: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn*. Bp., 1890. 36–39., képpel; LIND, K.: *Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmäler ...* Wien, 1892. 38.; XIX/7. kép. D-i.: A „Lind, K.: *Sammlung ...*” c. könyv ismertetése. *Archaeologiai Értesítő* U.f. XII (1892) 438; BÁRCZAY G.: *Családi címerek*. *Archaeologiai Értesítő* U.f. XIII (1893) 435; MYSKOVSZKY V.: *Néhány felsővidéki műemlék*. *Archaeologiai Értesítő* XXI (1901) 398–399; KISS I.: *A rudabányai ev. ref. templom címeres emlékei*. *Turul* XXIII (1905) 101–103., képpel; GERECE P.: *A MOB rajztáráának jegyzéke*. *Magyarország Műemlékei* (szerk. Forster Gy.) I. Bp., 1905. 237; GERECE P.: *A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma*. *Magyarország Műemlékei* (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 247; KIESZKOWSKI, J.: *Nagrobek Jana Ścibora w Budzie* (Kny. a *Historii Sztuki w Polsce* IX.-ből). Kraków, 1913. 7. 2. jegyzet; HORVÁTH H.: *A székesfővárosi múzeum középkori lapidáriuma a Halászbástyán*. *Magyar Művészet* VIII (1932) 115. (Különnyomata Buda a középkorban címmel, 27); HORVÁTH H.: *Zsigmond király és kora*. Bp., 1937. 156; VERNEI-KRONBERGER E.: *Magyar középkori síremlékek*. Bp., 1939. 30., 32., 41. *A rudabányai ref. templom*. *Technika* XXIII (1942) 221; GENTHON I.: *Magyarország műemlékei*. Bp., 1951. 169; GEREVICH L.: *A gótika korának művészete. A magyarországi művészet története* (főszerk. Fülep L.) Bp., 1956. 188. 1973⁵. 149; ROZVÁNYINÉ TOMBOR I.: *Rudabánya műemlékei. Rudabánya ércbányászata*. Bp., 1957. 59–61; GENTHON I.: *Magyarország művészeti emlékei* 2. Bp., 1961. 243; GEREVICH, L.: *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*. Bp., 1971. 94; GEREVICH L.: *Budapest művészete a későbbi középkorban a mohácsi vészig*. *Budapest története* II. Bp., 1973. 281. *Magyarország műemlékjegyzéke*. Bp. 1976. 231; PÁMER N.: *Rudabánya középkori temploma*. *Műemlékvédelem* XXIV (1980) 202., 209.; FELD I.–CABELLO, J.: *A füzéri vár*. Miskolc, 1980. 35., 36., 41., 16. kép.

Perényi István: a fentebbi Imre ifjabbik fia, asztalnokmester (1431–37). Sírköve bizonyára a nyárádi pálos kolostorból került a szomszédos Rudabányára.¹

JEGYZET

1. FÜGEDI E.: *A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása*. Bp., 1970. 120. *A kolostorra* l. fentebb, a Perényi Imrénél írottakat.

Perényi János tárnokmester (+1458) sírköve (11. kép)

A sírkő jelenleg a terebesi (Töketerebes, Zemplén m., ma Trebišov, Csehszlovákia) r. k. templom belsejében, az északi szentélyfalba falazva áll.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 234,5 cm
szélessége: 122 + kb. 3 cm levakolva
keretszélesség: 13,5 cm
betűméret: 7,5/9, illetve 5/6 cm
betűtípus: minuscula, 11 db nagy kezdőbetűvel

A homorlattal mélyülő mezőben dombormívű ábrázolás. A mező alsó részében jobbra dőlő címerpajzs, benne a Perényiek ötágú, liliomos koronából kinövő, jobbra néző, karmos madárlábú sasszárnyakból kitekintő, szakállas férfiprofilja látható, hátranyúló hajfonattal. A címerpajzs bal felső sarkán takaróval leborított, jobbra néző csőrös sisak. A sisakdíszben nagyobb méretben a címerábra ismétlődik. Felette, nagyobbbrészt már a keretben, sugárkoszorúban IHS (Krisztus-) monogram, Sienai Bernardin illetve az obszerváns ferencesek jelvénye. A sisak előtt jobb oldalon a nyakát farkával körültkérő sárkány, sugárkoszorú övezte, a keretbe nyúló görögkereszttel: a Sárkányrend jelvénye. A sisakdísz mögött, baloldalt nagyobb, 8-as alakban tekeredő, üres szalag előtt kétfülvű kanna három szál virággal, feltehetően az aragóniai kannarend jelvénye. A szalag felső hajlatában kisebb írásszalag, rajta mélyített sávban domborúan faragott felirat: *maia · ora · pnob'* („Maria ora pro nobis”). A pajzsot magát „S” tagokból kialakított lánc veszi körül, a ciprusi rend (?) jelvényével: háromkaréjon

függő, szabdalt szegélyű, kis négyzetes lapocska, közepén drágakővel. A rendelkezésre álló szabad felületet a sisaktakaró foszlányai teljesen kitöltik.

A kereten 7,5 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban András-keresztel kezdődő körirat. A jobb hosszoldalt első felén a szöveg két, 5–5 cm széles, egymás alatti sávban fut, majd egy rövid szakaszon visszatér a nagyobb betűkből álló felirat, az oldal végén ismét két egymás alatti sor olvasható:

x Hec · est · sepultura · magnifici · dñi · | Johnis · filii · emerici · de · peren · Illustrissimi · pncipis · dni · Sigismudi | dei · gŕa · Rôhor · Impatoris · hungarieq · et · | boheie · xc · Regis · dapiferor · ac · Serenissimi · pncipis · dni · alberti · eadē · gŕa · Rôhor · ac · hūgaie · regi · tauarnicor · regalū · mŕi · | anno · dñi · M^O · cccc^O · | · l · vii · obi · | T · die · Jōy · ba

A szavakat csúcsukra állított kis négyzetek választják el egymástól. A rövidítéseket a szavak fölött kis, vésett paralelogrammával, két helyen 2–2 betű fölött egy-egy ponttal, a szó végén az *um* végződést ζ jellel, illetve kettősponttal, az *ue* végződést λ jellel, a *nis* végződést ν jellel, a számok végződését fölöttük kis, vésett *o* betűvel jelölték. A kölap peremére ráfutó festés miatt több helyen a feltételezhető rövidítésjel nem látható. A szövegben viszonylag sok nagy kezdőbetű található.

A szöveg feloldása: „Hec est sepultura magnifici domini Johannis filii Emerici de Peren illustrissimi principis domini Sigismundi dei gratia Romanorum imperatoris Hungarieque et Bohemie etc. regis dapiferorum ac serenissimi principis domini Alberti eadem gratia Romanorum ac Hungarie regis tavarnicorum regalium magistri. Anno domini M^O CCCC^O L VIII obiit in die Johannis baptiste”.

IRODALOM

NAGY I.: Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal IX. Pest, 1862. 232; CSOMA J. – CSERGHEŐ G.: A Perényiek középkori síremlékei. Archaeologiai Értesítő U.f. VIII (1888) 296–300., képpel; CSERGHEŐ, G.: Wappenbuch des Adels von Ungarn ... 3 (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch) Nürnberg, 1889–1890. 492; CSERGHEŐ, G. – CSOMA, J.: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Bp., 1890. 36–46., képpel; LIND, K.: Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale ... Wien, 1892. 102–103.: LI/2. kép. D-i.: A „Lind, K.: Sammlung ...” c. könyv ismertetése. Archaeologiai Értesítő U.f. XII (1892) 438; BÁRCZAY G.: Családi címerek. Archaeologiai Értesítő U.f. XIII (1893) 435; MYSKOVŠKY V.: Néhány felsővidéki műemlék. Archaeologiai Értesítő XXI (1901) 339; GERECZE P.: A MOB rajztárának jegyzéke. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) I. Bp., 1905. 438; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp. 1906. 1061; KIESZKOWSKI, J.: Nagrobek Jana Ścibora w Budzie (Kny. a Histori Sztuki IX.-ből). Kraków, 1913. 7:2. jegyzet; BARANYAI B.: Zsigmond király ún. Sárkány-rendje I. Századok 59–60 (1925–26) 590–591; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 41; Súpis pamiatok na Slovensku III. Bratislava, 1969. 298; Pamiatky – hnutel'né – Východoslovenského Kraja v štátnych zoznamoch. Prešov, 1969. 445; BALOGH J.: Késő renaissance kőfaragó műhelyek I. Ars Hungarica II (1974) 34.; 1. kép; Documenta artis paulinorum 3. Bp. 1978. 2. Pamiatky na Slovensku (Súpis ... IV) Bratislava, 1978. 73., 74; FELD I. – CABELLO, J.: A füzéri vár. Miskolc, 1980. 41.; GERVERS-MOLNÁR V.: Sárospataki síremlékek. Művészettörténeti Füzetek 14. Bp., 1983. 21., 42. kép.

Perényi János: a fentebbi Imre idősebbik fia, István bátyja, asztalnokmester (1431–37), majd tárnokmester (1438–40, 1445–58). Terebes, ahol sírköve fennmaradt, várával együtt 1387 óta volt a család birtokában.¹

JEGYZET

1. FÜGEDI E.: A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp., 1970. 107., 120.

Losonci Bánfi László (+1419 és 1423 között) sírköve (12. kép)

A sírkő két töredéke Nagyfaluban (Kraszna m., ma Nușfalău, Románia) került elő, az egyik a kocsmá bejáratí lépcsőéül szolgálí, a másíkat pedig a falu közelében állóí és elpusztult pálos kolostor környékén találták. Rómer 1878-ban a két darabot már Szilágysomlyón (Șimleul Silvaniei) látta.¹ 1982-ben nem sikerült nyomukra bukkanni. A leírások, Rómer vázlatai és a közölt két kisméretű fénykép alapján azonban a töredékek kielégítő módon leírhatók.

A felírat és a sírkőábra kapcsolatából világos (az egyik rész felírata *loson* részlettel végződik, a másíké *ch* betűkkel kezdődik), hogy a két darab illeszkedett, és a sírkő bal oldalának nagyobb felét képezték, a bal alsó sarokkal együítt.

anyaga: vörösmárvány
betűtípus: minuscúla

A sírkő enyhén mélyüíló mezőjében dombormívű ábrázolás volt. A jobbra dőlő címerpajzsban kilencsugaras, kerek forma (nap ?) alkotta a címerábrát. A felső töredék a pajzs fölé helyezett sisak és sisaktakaró hátsó részét őrizte meg. A sisakdíszben az ágaskodó, jobbra lépő, szárnyas gríff háta, egyík hátsó lába, négyágú farka és szárnyának alja maradt meg.

A sírkő keretén mélyített, széles sávban domborúan faragott, belülről olvasható körírat:

yonisi · banide · losonch · qui · obiit ... / ... · ante · ...

A szavak közti elválasztójelek részben alul-felül hosszú nyúlvánnal ellátott, csúcsukra állított négyzetek, részben kis pontok.

A szöveg feloldása: „[D]yonisi bani de Losonch qui obiit ... ante ...”.

IRODALOM

RÓMER F.: Magyar régészeti krónika. Archaeologiai Közlemények V (1865) 68–69. RÓMER jegyzőkönyvek 40 (1878) OMF Könyvtár. 42–44., két rajzzal; BUNYITAY V.: Szilágymegye középkori műemlékei. Bp., 1887. 26–27; PETRI M.: Szilágymegye monographiája I. 1901. 622., két fényképpel a 620. és 621. oldalon; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 850; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 31, 68.

Losonci Bánfi László: a Tomaj nemzetségből, Dénes horvát bán (+1392/93) fia, a losonci Bánffy család őse, 1403-ban részt vett a Zsigmond elleni bárói felkelésben. A valkői várához tartozó Nagyfalun 1417-ben pálos kolostort alapított, nem sokkal később (1419 és 1423 között) halt meg.²

JEGYZETEK

1. A darabokat a megyeháza építésében, majd az igazságügyi épület őrszobájának falában helyezték el.
2. IVÁNYI B.: A Losonci Bánffy család története. Bp., 1941. Halálára még 1423; ZIMMERMANN, F. stb.: Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen 1–6. Hermannstadt etc. 1892–1981. IV. 182. A kolostorra Documenta artis Paulinorum 2. Bp., 1976. 1–2; alapítási dátumára még LUKCSICS P.: XV. századi pápák oklevelei I. Bp., 1931. 2. és 140. sz.

Bazini (I) György (+1426) sírköve

A sírkő a bazini (Bösing, Pozsony m., ma Pezinok, Csehszlovákia) r. k. templomának délkeleti kápolnájában, az északi falban található. Lejárt, lekoptatott felületéből következően eredetileg a templom padlójában lehetett.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 186 cm

szélessége: 103,5 cm
keretszélesség: 20 cm
betűméret: 12,5 cm
betűtípus: minuscula

Az ívelt szegélyű keretnél mélyebb mezőben dombormívű ábrázolás látható. Jobbra dőlő, kerek talpú címerpajzsban hatágú csillag. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző, csőrös sisak, két oldalán csigás, indaszerű takaróval. A sisakdíszben a pajzs hatágú csillaga ismétlődik, a felső ág végére forgót helyeztek.

A kereten 12,5 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb alsó sarokban kezdődő körirat:

anno dni m cccc xxvi obiit / georgi? comes / inposing feia quarta ante dorothe ruig

A szavakat üres szóközök választják el. Az *us* végződést ? jellel rövidítették. A *uig* helyett olvasható *ruig* a talán sablon segítségével faragott betűk felcserélésével keletkezhetett.

A szöveg feloldása: „Anno domini M CCCC XXVI obiit Georgius comes in Posing feria quarta ante Dorothee virginis”.¹

IRODALOM

STEINDL I. 1877. évi régészeti kirándulása ... Kézirat. OMF Könyvtár, MOB 1880/13. sz. irat. 6; CONCILIA E.: Hazai sírköfeliratok. Történelmi Tár, 1884. 579; GERECEZ P.: Szobrászati emlékek Magyarországon. Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ... V. (szerk. Matkovits S.). Bp., 1898. 482. Sűpis pamiatok na Slovensku II. Bratislava, 1968. 466; ENGEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: A tornagörgői, egy bazini és egy ismeretlen helyről származó sírkőről. Művészettörténeti Értesítő XXX (1981) 257–259.; 3. kép.

JEGYZET

1. Személyére ENGEL–LŐVEI–VARGA i.m. 258–259. A család más tagjainak is fennmaradt a sírköve: (II) György, (+1467), Pozsonyszentgyörgy (VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 45; 26. tábla); (II) György fia, Zsigmond első felesége, Kunigunda (+1461), Máriavölgy (ENGEL P.–LŐVEI P.–VARGA L.: Gótikus sírkövek Máriavölgyről és Segesdről. Művészettörténeti Értesítő XXX /1981/ 142.; 2. kép).

Hédervári Katalin (+1426) sírköve (13–14. kép)

A sírkő Visegrádon került elő, kettétörve. A láb felőli rész 1864-ben egy lakóház ajtaja előtt feküdt, felülete ezért erősen kopott, lejárt.¹ 1866-ban ajándékként jutott a Magyar Nemzeti Múzeumba (ltsz. 60.272.c).² A fej felőli oldal a községházáról került a visegrádi Mátyás király Múzeumba. A két darab anyaga, szélességi és vastagsági méretei, keretszélessége azonosak, törésvonaluk hasonló, az ábrák kiegészítik egymást. Összetartozásuk kétségtelen.

anyaga: konglomerátumos vulkáni kőzet
hossza: a fej felőli darabé 75 cm, a láb felőlié 73 cm, együtt kb. 147–148 cm
szélessége: 79 cm
vastagsága: 16 cm
keretszélesség: 10,5 cm, alul 20 cm
betűméret: 7,5/8,5 cm
betűtípus: minuscula

A kiugró pálcataggal keretelt mezőben dombormívű ábrázolás: a Héderváriak jobbra dőlő, ötször hasított címerpajzsa³ fölött jobbra néző, csőrös sisak takaróval, amelynek végei a sisak előtt és mögött felhajlanak. A sisakon háromágú, liliomos koronából jobb profilban ábrázolt sasszárny nő ki.

A kereten vésettel, belülről olvasható körirat, kezdési helye bizonytalan. A jobb felső saroktól kezdődően leírva:

...nno dni m cccc / xxvi hic iacet ... / ... / ... caharia so laurenc ...

A szöveg feloldása: „Anno domini M CCCC XXVI. Hic iacet ... Catharina soror Laurentii”.⁴

IRODALOM

RÓMER jegyzőkönyvek 13 (1863–1864) OMF Könyvtár. 125., rajzzal; RÓMER F.: Magyar régészeti krónika. Archaeologiai Közlemények VI (1866) 185; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 642; GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Bp., 1951. 368. Pest megye műemlékei (szerk. Dercsényi D.) II. Bp., 1958. 450.

Hédervári Katalin: a Héder nemzetségből, Miklós királynéi ajtónállómester (+1412) leánya, Lőrinc későbbi nádor (+1447) nővére, az osztrák Wolfurt Ulriknak, Vöröskő (Pozsony m., ma Červený Kameň, Csehszlovákia) urának (+1416/17) özvegye.⁵

JEGYZETEK

1. Scheily János házában a könyvhaajtó előtt feküdt.
2. A követ Lichtenstein főügyész vásárolta meg és ajándékozta a múzeumnak. 1960-ban a faragványt (újra) leltározták, ismeretlen lelőhellyel.
3. A szabályos Hédervári-címerben három cölöp van (vagyis hatszor hasított): NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 75; IV/33, V/39–40. kép. CSOMA J.: Magyar nemzeti címerek. Bp. 1904. 90–95.
4. A Hédervári család más tagjának nem maradt fenn síremléke a középkorból, csupán Ipolyi leírásából ismerjük három, valószínűleg a lébenyi templom restaurálása során eltüntetett sírköveket. A leírás szerint a sírlapok a magyarországi emléktárgyakban egyedülálló ikonográfiai ábrázolást hordoztak: IPOLYI A.: A középkori szobrászat Magyarországon (Kny. a Magyar Akad. Évkönyve X. kötetének XIII. darabjából). Pest, 1863. 61–62., 64–65.
5. ZÁVODSZKY L.: A Hédervári család oklevéltára 2. Bp., 1922. XXI.

Nánai Kompolti László pohárnokmester (+1428) sírköve (15–16. kép)

A sírlap a kisházi vár templomának szentélyében, egy 2 m mély, kőperemű sírgödör fedőlapja volt. Négy darabja került 1940-ben elő¹: a sírkő fej felőli fele, amelynek bal alsó sarkához egy kis körirat-darab a szöveg alapján illeszkedett, és a láb felőli vége, két darabra törve. A lap közepét nem találták meg. A jobb alsó sarkot alkotó töredék az 1962–66-os ásatás során ismét előkerült (jelenleg a vártemplomban, eredeti helyén látható, kiegészítve), a többi rész elveszett. A kölap így csak az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárának néhány felvétele és Lux Géza felmérési rajza alapján ítéltető meg.

anyaga: durva mészkő (?)

hossza: a fej felőli részé kb. 112,5 cm, a láb felőlié kb. 67 cm. A rajzi rekonstrukció szerint az eredeti hossza kb. 198 cm, a hiányzó ábrából valamivel nagyobb, kb. 215 cm-es hosszra következtethetünk.

szélessége: kb. 109 cm

vastagsága: 27,5 cm (a megmaradt töredék alapján; ennek méretei egyébként 53x67 cm)

keretszélesség: 22 cm

betűméret: 13 cm

betűtípus: minuscule

A sírkő részsíval mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás. A Sárkányrenddel övezett címerpajzs-

ból semmi nem maradt meg, csak a sárkány tuskés páncéljának hátulsó vége, az ízelt farok kezdetével. A pajzs fölött eredetileg elhelyezkedő sisakra csak a felhajló, háromkaréjos levelekből álló sisaktakaró utal. A sisak fölött ötágú, lilomos koronából kinövő, széttárt szárnyú, jobbra néző sas alkotja a sisakdíszet.

A mező négy sarkának közelében egy-egy, nagyjából négyzetes, mintegy 4x4 cm nyílású befúrás volt, az egyik régi fénykép tanúsága szerint ezek a kőlap teljes vastagságát keresztülfúrták. Bizonyára a kőlap felemelésére szolgáló vaskarikák helyei voltak.

A kereten 13 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

+ hic iacet magnificus / ladisla? kompolth de nana ... mġr fili? / comitis stefani kompolth de / gene
aba ... ni m^o cccc^o xx^o octauo

A jobb felső sarokban görögkereszt, széthajló szárvégződésekkel. A szavak között nincsenek elválasztójelek, csak kicsiny szóköz. A *hic* szó *h*-jának szára orrtagos díszítésű. A betűkihagyást a szóveg fölött, vésett paralelogrammákkal, a számok *o* végződését ugyanott, kis, vésett *o* betűkkel jelölték, az *us* végződést ? jelzi.

A szöveg feloldása, a hiányzó részek kiegészítésével: „Hic iacet magnificus Ladislaus Kompolth de Nana pincernarum regalum magister filius comitis Stefani Kompolth de genere Aba. Anno domini M^o CCCC^o XX^o octavo”.

IRODALOM

OMF Fotótár, 8878, 8879, 60920 ltsz. negatívok; CSÁNYI K.–LUX G.: Nána vár romjai. Technika XXII (1941) 81, 83; 7–8. kép; LUX G.: Műemlékek egy főútvonal mentén. Magyar Építőművészet, 1942. 115–166; GENTHON I.: Magyarország műemlékei. Bp., 1951. 288; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei 2. Bp., 1961. 162; VOIT P. stb.: Heves megye műemlékei I. Bp., 1969. 72; PÁMER N.: A kismánai vár feltárása. Magyar Műemlékvédelem V, 1967–1968. Bp., 1970. 301, 312; 21. jegyzet; SZAKÁL E.: Az Országos Műemléki Felügyelőség kőszobrászati helyreállításai 1967–1968. Uo. 370; GERŐ L.: Váraink műemléki védelméről. Magyar Építőművészet, 1972/2. 42; PÁMER N.: Kismána. Várépítészetünk (szerk. Gerő L.). Bp., 1975. 188.

Kompolti László: az Aba nemzetségből, István országbíró (+1425) második fia, pohárnokmester (1421–28). Valószínűleg a galambóci hadjáraton halt meg.²

JEGYZETEK

1. A szakirodalomban csak három töredék szerepel, de az OMF Fotótárának egyik fotóján (ltsz. 60.920) egy további, kicsiny töredék szerepel, a *nana* szó felső részével.
2. FÜGEDI E.: A 15. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp., 1970. 122. Leszármazása FÜGEDI E.: A 15. századi magyar arisztokrácia demográfiai viszonyai. Történeti Statisztikai Évkönyv, 1963–1964. Bp., 1965. 58.

Kompolti Zsuzsanna sírköve (17. kép)

Az öt darabra törött sírkő lelőhelye ismeretlen, már a 19. században a Magyar Nemzeti Múzeumban volt. Jelenleg a földszinten, a főlépcső mellett látható (ltsz. 60.286.c).

anyaga: mészkő
hossza: 159 cm
szélessége: 55 cm
vastagsága: 22 cm, lefelé haladva fokozatosan csökken
keretszélesség: felül 17,5 cm, alul 13 cm, a két hosszoldalon 11,5 cm
betűnagyság: 8/9,5 cm

betűtípus: minuscule

A sírkő keskeny, homorlattal mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás. Alul három bástyafok, a középsőből bordadíszes latinkereszt nő ki. Ennek vízszintes szárai végeiknél kiszélesednek, míg függőleges szára heraldikus lilimban végződik.

A belülről olvasható, vésett körirat a jobb felső sarokban, egy hármashalomból kinövő latinkezzel kezdődik, és az alsó rövid oldalon, csillagszerű ponttal ér véget:

+ hic · iacet · os / sanna · filā · dñi · ladislai · baronis · decop / olth ·

A szavakat alul-felül, vagy csak alul hosszú nyúlvánnyal bővített, csúcsokra állított négyzet alakú jelek választják el. A rövidítéseket a szöveg fölött elhelyezett, vízszintes vonalak jelzik.

A szöveg feloldása: „Hic iacet Ossanna filia domini Ladislai baronis de Copolth”.

IRODALOM

RÓMER jegyzőkönyvek 4 (1860) OMF Könyvtár. 10; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 28; 4. tábla. Magyar Művelődéstörténet (szerk. Domanovszky S.) I. Bp. é.n. (1939) 413., 629., képpel; KUMOROVITZ L. B.: A magyar címer hármashegye. Turul 56 (1942) 26.

Kompolti Zsuzsanna: a fentebbi László leánya. Sírkövén kívül más adat nem ismeretes róla.

Szécsi Miklós tárnokmester (+1428) sírköve (18. kép)

A sírkő fej felőli része maradt meg, a szentgotthárdi r. k. (volt cisztercita) templom sekrestyefolyójának falába illesztették utólag. Bizonyára a középkori cisztercita monostor templomából származik;

anyaga: vörösmárvány

hossza: 90 cm

szélessége: 105 cm

keretszélesség: 17 cm

betűméret: 10/12 cm

betűtípus: minuscule, egy nagy kezdőbetűvel.

A homorlattal mélyülő mezőben dombormívű ábrázolás, kitárt szárnyú, szembenéző, két, ötágú lilimos koronával koronázott fejét jobbra és balra fordító sas, minden bizonnyal a sisakdísz.¹ Bal szárnya alatt a sisaktakaró végződése látszik.

A kereten 10 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

Hic · iacet · magnificus · uir / dominus nicolaus ... / .. / ... : xxviii

A *hic* szó *h*-ja nagybetű, szárán gömbdísszel. Két kezdőbetű (*m* és *n*) szára karéjosan szabdalt. A szavak közötti elválasztójelek alul-felül hosszú nyúlvánnyal ellátott, középkön lyukas, ívelt oldalú négyzetek.²

IRODALOM

ZLINSZKYNÉ STERNEGG M.: Gótikus és reneszánsz címeres-kövek a szentgotthárdi plébánia-templomban. Művészettörténeti Értesítő XV (1966) 259–260; 2. kép. VALTER I.: Szentgotthárd története a mohácsi vészig. Szentgotthárd, helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely, 1981. 68; ZLINSZKYNÉ STERNEGG M.: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészeti emlékei (1183–1878). Uo. 370–372., 373., 376., 4. kép.

Szécsi (IV) Miklós: a Balog nemzetségből, (III) Miklós nádor (*1387) fia, kincstartó (1397), a veszprémi püspökség kormányzója (1403–06), királynéi ajtónállómester (1406–08), tárnokmester (1408–10), Vas megye főispánja (1406–19), a Sárkányrend alapító tagja (1408). Családja 1391 óta a szentgotthárdi ciszterci apátság kegyura.³

JEGYZETEK

1. A Balog nemzetség, illetve a Szécsiek címerére NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 71., 219.; CSOMA J.: Magyar nemzeti címerek. Bp., 1904. 34–36.
2. Szécsi Miklós és Garai Ilona fiának, Szécsi Dénes esztergomi érseknek (*1465) is megmaradt a sírköve: VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 37; 12/b. tábla.
3. REISZIG E.: A felsőlendvai Széchy-család. Turul 56 (1942) 39–41.

Szécsi Miklósné Garai Ilona (+1441) sírköve (19. kép)

A sírkő fej felőli felét, a bal felső sarok híján, Szentgotthárdon, a középkori ciszterci apátság templomának maradványai (ún. „magtártemplom”) között, a szentély északi diadalívpillérjének alapja mellett találták 1972-ben. Feltehetően a szentély négyzetében feltárt kettős téglasír egyikét fedte, a másik a férj, a fentebbi Szécsi Miklós sírja lehetett.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 114 cm
szélessége: 116 cm
vastagsága: 18,5 cm
betűméret: 10 cm
betűtípus: minuscule, két nagy kezdőbetűvel

A sírkő keretelése a belső mezőtől nem válik el. Csak a lap közepén található faragás: függőleges síkkal hirtelen mélyülő, négyzetes alapformában dombormívű, álló címerpajzs felső része maradt meg. A címerábra: fogas szájában országalmát tartó, drágaköves, liliomos koronájú, pikkelyes testű, többszörösen S alakban hajló kígyó, a Garaiak címerállata.¹

A kereten 10 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

Hic · iac ... / ... ena de Gara · cons ... / ... ris · anno · dñim · xl · p̄m̄
cccc

A szóközi elválasztójelek között vannak függőlegesen mindkét irányba, vagy csak lefelé megnyújtott, ívelt oldalú, rombuszszerű alakok, és akad egyszerű, kerek pont és kettőspont is. Több szó között üres hely sincs. A *hic* szó *h*-ja és a *Gara* szó *g*-je egészen egyéni, levéldíszes nagybetű, de egy-két más betűnél is találhatók szokatlan díszítmények. A betűkihagyásokat a szöveg fölött vésett, ívelt oldalú, kis paralelogrammákkal, a számok végződését ugyanott kis, vésett *o* betűvel jelölték. Az évszám a kereten nem fért ki, ezért az *m* és az *x* között, alattuk kapott helyet egy 5 cm széles, mélyített sávban a domború *cccc*.

A szöveg feloldása: „Hic iac[et ... El]ena de Gara cons[ors ... marty?]/[ris anno domini M CCCC XL primo”.²

IRODALOM

Régészeti Füzetek I. Ser. 1. No. 26. 1973. 111. Archäologische Forschungen im Jahre 1972. Archaeológiai Értesítő 100 (1973) 276; VALTER I.: Előzetes beszámoló a szentgotthárdi ciszterci monostor ásatásáról. Archaeológiai Értesítő 102 (1975) 91; 10. kép; VALTER I.: Szentgotthárd története a mohácsi vészig. Szentgotthárd, helytörténeti, művelődéstörténeti, helyismereti tanulmányok. Szombathely, 1981. 68; 22. kép; ZLINSZKY NÉ STERNEGG M.: A szentgotthárdi ciszterci apátság története és művészeti emlékei (1183–1878). Uo. 373., 376.; 5. kép.

Garai Ilona: a Dorozsma nemzetségből, az idősebb Garai Miklós nádor (+1386) leánya, az ifjabbnak (+1433) nővére, a fentebbi Szécsi Miklósnak a felesége.³

JEGYZETEK

1. A Garai címerhez l. az idősebb Miklós nádor pecsétjét (NYÁRY A.: A heraldika vezérfonala. Bp., 1886. 57.; V/41. kép), valamint az ifjabb Miklós nádor címereslevelét, 1416-ból (RADOCSAY D.: Gótikus magyar címereslevelek. Művészettörténeti Értesítő VI [1957] 287; NYÁRY i.m. a 238. és 239. közötti tábla).
2. Ismeretes egy másik, Garai-címeres sírkőtöredék is, Budáról, amely valószínűleg a Nagyboldogasszony templom északi oldalához épített, az ifjabbik Garai Miklós nádor által alapított Mindszentkápolnából származik (TÖRÖK GY.–OSGYÁNI V.: Reneszánsz kőfaragványokról. Művészettörténeti Értesítő XXX (1981) 103–104., 109: 37. jegyzet; 18–19. kép. A kápolnára CSEMEGI J.: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp., 1955. 102–104).
3. REISZIG E.: A felsőlendvai Széchy-család. Turul 56 (1942) 39; WERTNER M.: A Garaiak. Századok 31 (1897) 916.

Berzevici Hennikfi Péter tárnokmester (+1433) sírköve (20. kép)

Négy darabra törött kőlap, jobb alsó sarka csonka. A berzevicei (Sáros m., ma Brezovica nad Torisou, Csehszlovákia) r. k. plébániatemplom nyugati homlokzati falában, a torony alatt volt, majd a szentély déli falába helyezték.

anyaga: vörösmárvány
hossza: 190 cm
szélessége: 114 cm
keretszélesség: 19 cm
betűméret: 11/14 cm
betűtípus: minuscula

A sírkő homorlattal mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás. A Sárkányrend jelvényével körülfogott, jobbra dőlő címerpajzsban ágaskodó kecske. A pajzs bal felső sarka fölött jobbra néző, csőrös sisak, takaróval. A sisakdísz a takaróból kinövő, ágaskodó, jobbra néző kecske.

A kereten 11 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

sepultura · magnifici · | uiri · doni · petri · herrici · debrezoui | che · tauarnicor; · r ... | ... m · mgr etcoitus scepassiens · acsuor;

A szóközi elválasztójelek kisméretű, csúcsukra állított négyzetek. A *de* szócska két betűjét összevonták. Az *um* végződést közvetlenül a szó utolsó betűjéhez kapcsolódó pontosvessző jelöli.

A szöveg feloldása: „Sepultura magnifici viri domini Petri Herrici de Brezoviche tavarnicorum r[egaliu]m magistri et comitatus Scepassiensis ac suorum”. Szokatlan a *Scepassiens* kifejezés a szokásos *Scepusiens* helyett. A *coitus* (=comitatus) helyett *coitis* (=comitis) lenne a helyes.¹

IRODALOM

RÓMER F.: A kis-szebeni Berzevicy-emlékről. Archaeologiai Értesítő U.f. VII (1887) 360–362; CSERGHEŐ, G.–CSOMA, J.: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Bp. 1890. 32–36; LIND, K.: Sammlung von Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale ... Wien, 1892. 102–103; LI/1. kép. D-i.: A „Lind, K.: Sammlung ...” c. könyv ismertetése. Archaeologiai Értesítő U.f. XII (1892) 438; CSERGHEŐ, G.: Wappenbuch des Adels von Ungarn ... Suppl. (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch) Nürnberg, 1894. 21; GERECZE P.: A MOB rajztárának jegyzéke. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) I. Bp., 1905. 348; GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 699; DIVALD K.:

Magyarország középkori képzőművészete. A művészetek története (szerk. Beóthy Zs.) II. Bp. 1907. 579–580.; 653. kép; WAGNER, V.: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava, 1930. 69; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 30; GEREVICH L.: A gótika korának művészete. A magyarországi művészet története (főszerk. Fülep L.). Bp., 1956. 188. 1973⁵. 149. Súpis pamiatok v Slovensku I. Bratislava, 1967. 222. Pamiatky – knutelné – Východoslovenského Kraja v štátnych zoznamoch. Prešov, 1969. 222.

Berzevici Hennikfi Péter: délnémet eredetű, a 13. század óta a Szepességen nagybirtokos család sarka, házasság révén 1401-től Dunajec várának ura, 1403-ban a bárói felkelés résztvevője, 1411-től szepesi ispán, 1419-től haláláig (1433) tárnokmester.²

JEGYZETEK

1. Berzevici Péter fiának, György nyitrai püspöknek (+1437/38) is megmaradt a síremléke, a nyitrai (Nyitra m., ma Nitra, Csehszlovákia) székesegyházban: TÓTH S.: 15. századi sírplasztikánk és a Kassai Jakab kérdés. *Ars Hungarica* III (1975) 333; 80. kép. Egy bizonytalan híradásunk van a családdal egy más tagjának sírkövééről: „Berzeviczei és kakaslovnici Berzeviczy János 14?? sírköve, Nagylomnic” (Szepes m., ma Vel'ká Lomnic, Csehszlovákia); BÁRCZAY G.: Családi címerek. *Archaeologiai Értesítő* U.f. XIII (1893) 435. A név ilyen használata biztosan helytelen!

2. ENGEL P.: Királyi hatalom és arisztokrácia viszonya a Zsigmond-korban. Bp., 1977. 63.

Frangepán János horvát bán (+1436) sírköve (21–23. kép)

A kölapnak két darabja ismert: a fej felőli rész 1871 után egy budai házból került a Nemzeti Múzeumba (ltsz. 60.279.c), korábban az akkori pénzügyminisztériumi épület udvarában hevert, más kövekkel együtt¹; a láb felőli vége ismeretlen úton Sárospatakra jutott², jelenleg a plébániatemplomban kiállított sírkövek között szerepel (Rákóczi Múzeum ltsz. 58.8.55). A két darab között egy nagyobb rész hiányzik. Ennek ellenére a két töredék összetartozása kétségtelen: a) azonosak a szélességi méretek, pontosan egyezik a keretszélesség, a felirat mélyített sávjának mérete, a sáv távolsága a sírkő szélétől, a keret és a mélyített mező között húzódó rézsű; b) a sisakdísz és a két darab felirata egyértelműen a Frangepán családra utal. A budai darab bal felső sarka csorba, felülete ép, nem lekoptatott. A törésvonal mentén látható, szabályos befaragások másodlagos felhasználásra utalnak. A sárospataki rész felülete erősen lejár, törésfelülete pedig oly módon lekoptatott, mintha küszöbkönek használták volna: legalább két elhelyezésben feküdt járófelületen.

Anyaga: vörösmárvány

hossza: a felső darabé 92 cm, az alsóé 60 cm; a felirat és az ábra kiegészítéséből nagyjából 70 cm adódik a hiányzó rész hosszából, így a lap eredeti hossza kb. 220 cm lehetett

szélessége: 126 cm

vastagsága: 21,5 cm

keretszélesség: 19 cm

betűméret: 9/11,5 cm

betűtípus: minuscula, két nagy kezdőbetűvel.

A sírkő rézsűvel mélyülő mezőjében dombormívű ábrázolás látható. A jobbra dőlő, csúcsos talpú címerpajzs csak az alsó fele maradt meg, kétoldalt a sisaktakaró foszlányainak végével. A középső, hiányzó részen volt a pajzs felső része, rajta sisakkal. A megmaradt sisakdísz jobb profilban ábrázolt sasszárny, alul apró tollas szárnytóval, felső része íves végű, szélesebb, és hegyes, keskenyebb, váltakozva előforduló evezőtollakból áll. Az evezőtollak közepén hatágú csillag, igen keskeny ágakkal. A szárny két oldalán a takaró végződése láthatók.³

A kereten 9 cm széles, mélyített sávban domborúan faragott, belülről olvasható, a jobb felső sarokban kezdődő körirat:

hic · est · sepult ? · magnific ? · dñs · iohā / nes · groph · de · f .. modrusseq; Co / mes · qui · obyt · xx · die · mensis · no / uembris · Ann ... · requiescat · in pace · x

A hónap nevének eleje erősen kopott, olvasása bizonytalan. A szóközi elválasztójelek egyszerű, csúcsukon álló négyzetek. A *hic* szó *h*-jának szára orrtagos díszű, a *comes* szó *c*-je és az *anno* szó *a*-ja egyéni megformálású, díszesebb nagybetű. Az *us* végződés szokásos módon ? jellel rövidített, az *ue* végződés két egymás alatti pontból és alul kis nyúlányból áll. A rövidítéseket a szöveg fölött kis, vésett paralelogrammákkal jelölték. A felirat végén orrtagos András-kereszt.

A szöveg feloldása, a hiányzó részek kiegészítésével: „Hic est sepultus magnificus dominus Iohannes Groph de F[rangeanis Segnie Veglie] Modrusseque Comes qui obiit xx die mensis novembris Ann[o domini M CCCC XXX VI]. Requiescat in pace”.⁴

IRODALOM

RÓMER F.: Régi síremlékeinkről. Archaeologiai Közlemények VIII (1871) 209–210, 1. kép; ÉBER L.: Hazai szobrászatunk emlékei. A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene. Bp. 1902. 144; VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Bp., 1939. 43. CSÁNKY M.: Közlemények a Nemzeti Múzeumból. Szépművészet 2 (1941) 37., képpel; GERVERS-MOLNÁR, V.: The History of Sárospatak's Court Revealed in Sepulchral Monuments. Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay ... Braga, 1971. 249; RADOCSAY, D.: Les principaux monuments funéraires médiévaux conservés à Budapest. Uo. 480: 70. sz; FERENCZY K.: A sárospataki r. k. plébániatemplom műemléki feltárása és helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem VI, 1969–1970. Bp., 1972. 132; ZOLNAY L.: Halál, temetés, tor a régi Pest-Budán. Budapest XIII (1975) 7. sz. 41. kép; FERENCZY K.: Sárospatak, plébániatemplom (Tájak Korok Múzeumok Kiskönyvtára 60). 1981. 16; Budapest története képekben 1493–1980 (szerk. Berza L.) I. Bp., 1982. 292; GERVERS-MOLNÁR V.: Sárospataki síremlékek. Művészettörténeti Füzetek 14. Bp., 1983. 21; 43–44 kép.

Frangepán János: Miklós horvát-szlavón bán (*1432) legidősebb fia, horvát bán (1432–36). Felesége kezével 1434-ben megszerezte apósának, Nelipčić Ivan cetinai zsupánnak hatalmas birtokait, és így szembekerült Zsigmonddal, aki az örökséget a maga számára igényelte. János 1436 végén lázadóként halt meg (feltehetően Klissza várában), és özvegye csak 1437 januárjában hódolt meg a királyi seregek előtt. A budai temetkezés az említett okokból nehezen magyarázható; a sírkövet talán az özvegy készítette a királlyal történt kibékülés után. (Kevésbé valószínű, hogy a kövön szereplő Jánost nem a bánnal, hanem egyik, ugyancsak János nevű öccsével kell azonosítanunk. Ez ugyanis tudtunkkal haláláig [1453] Veglia [Krk] szigetén élt, és magyar kapcsolatai nem voltak.)⁵

JEGYZETEK

1. Kemény István pénzügyminisztériumi pénztárnok házában levő sírkőtöredékre Keméni Várady Ádám hívta fel Rómer figyelmét.
2. Legutóbb egy kőfaragó őrizte.
3. A Frangepánok csillagos címerére BOJNIČIĆ, I.: Der Adel von Kroatien und Slavonien (J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch). Nürnberg, 1899. 480.; 35. tábla. Vö. pecsételen: KLAJČ, V.: Krčki knezovi Frankapani I. Zagreb, 1901. 26., 30., 31. kép. Művészet I. Lajos király korában 1342–1382. Székesfehérvár, 1982. 352.; 67. tábla: 253. kat. sz.
4. A Frangepán család több más tagjának is fennmaradt a sírköve a középkorból, Dalmáciában: Márton (*1479) és felesége közös sírköve, rajta (II) Bertalan (*1474) halálára is utaló felirattal, valamint Miklós (*1493 ?) sírlapja, mindkettő a terzatói ferences templomban; (II) István feleségének, Este Izotának (*1456) síremléke, Senj (Zengg): KLAJČ i.m. 241–242., 265., 272. GERECZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) II. Bp., 1906. 1110.
5. THALLÓCZY L.–BARABÁS S.: A Frangepán család oklevéltára 1. Bp., 1910. 273–282., a másik Jánosra 385., 389; ROKAI P.: Poslednje godine balkanske politike kralja Žigmunda (1435–1437). Godisnjak Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu XII/1 (1969) 96 sk; KLAJČ i.m. 219–223.

Alsólendvai Bánfi sírkő (24. kép)

A turnicsai (Zala m., ma Turnišće, Jugoszlávia) templomban, a szentély nyugati boltszakaszának közepén, a padlóban még látható volt a múlt században egy nagyon kopott sírkő. Mai őrzési helyét nem ismerjük, Rómer rajza alapján alkothatunk róla fogalmat.

anyaga: vörösmárvány

A sírkő mezőjében jobbra dőlő, kerek talpú címerpajzs, az alsólendvai Bánfi család szembeforduló bölényfejével. A pajzs bal felső sarkán jobbra néző (csöbör-?) sisak, hátul a takaró csekély kezdeményeivel. A sisakdísz jobbra néző bölényfej. Keretén nyilván körirat futott, de semmit nem tudunk róla.

A vázlatos rajz alapján a kőlap a 14. század utolsó harmadából, a 15. század elejéről származhat.

IRODALOM

RÓMER F.: Régi falképek Magyarországon. Bp., 1874. 25; 28. ábra; CSOMA J.: Magyar nemzeti címerek. Bp., 1904. 56, 58; GERECZE P.: A MOB rajztárának jegyzéke. Magyarország Műemlékei (szerk. Forster Gy.) I. Bp., 1905. 433.

Alsólendvai Bánfi család: a Hahót (-Buzád) nemzetség legelőkelőbb ágából. Őse István fia Miklós horvát-szlavón bán (+1359). Az ő négy fia (+1390 körül) és öt unokája (+1410 körül) bármelyikének állíthatták a sírkövet.¹

JEGYZET

1. WERTNER M.: A Buzád-Hahót nemzetség. Turul 16 (1898) 23–25., 65; CZAKÓ K.: Az alsólendvai Bánffy-család. Magyar Családtörténeti Szemle 6 (1940) 25–30.

KÉT VILÁG HATÁRÁN

(Janus Pannonius, Garázda Péter és Megyericsei János síremléke)

1.

Amióta az első Sevillai-kódex egyik különösen penészes és elrongyolódott lapjáról kibetűzték az (egyébként teljesen ismeretlen) Nicolaus Cantorius dicséretére írott epigrammát, címzése szerint Garázda Péter művét,¹ legfeljebb a kérdőjelek szaporodtak meg a magyarországi humanizmus e kissé obskúrus alakja körül. Ezek elsősorban vizsgálódásaink korlátait jellemzik, természetesen.

Juhász László, hagyatékából kiadott, rendkívül kiterjedt kutatásokra alapozott következtetései és föltevései alapján úgy látszik, hogy Garázda Péter a Balkánról Magyarországra került Garázda-Szilágyi família egyik, Szlavóniába települt ágából származott, s Szilágyi Erzsébet apja (Szilágyi László) unokatestvére, Garázda Miklós egyik fiának unokája lehetett, talán. Mivel Janus Pannonius is a Garázdáktól származhatott anyai ágon, valószínű, hogy Garázda Péter unokatestvére, méghozzá, Juhász László szerint, másodunokatestvére volt. Garázda Péter 1433 körül születhetett s körülbelül 1458-ban került Ferrarába, Guarino Veronese iskolájába, majd innét bizonyára közvetlenül Guarino halála után, mindjárt a hatvanas évek elején, de legkésőbb 1465-ben Firenzébe ment át, ahol igen jó kapcsolatba került Marsilio Ficinóval és platonista körével. Közben kétszer is, 1468–69-ben és 1470-ben hazalátogatott Magyarországra; utána 1472-ig, végleges hazatéréseig, amit bizonyára a Vitéz-összeesküvés késleltetett, Padovában időzött. 1472 után, idehaza, még inkább meggyérülnek és elbizonytalanodnak a róla szóló adatok; 1476-tól esztergomi kanonok, 1483-tól nyitrai és esztergomi főesperes, 1499-től szentistváni prépost. 1507-ben halt meg s az esztergomi Szent István protomártír templomban temették el. Sem magas egyházi méltóságot, sem hivatalt nem kapott soha; az ő pályáját is ketté törte a Vitéz-összeesküvés. Így idehaza talán jobbra ma már kinyomozhatatlan humanista tevékenységet folytathatott csak; a humanisták, kivált firenzei barátai, Ficino, Ugolino Verino, Bandini, amint megnyilatkozásaikból kiderül, becsülték, s igen hihető Juhász Lászlónak az a föltevése, hogy ő is közreműködött Váradi Péter mellett Janus epigrammáinak összegyűjtésében, ha erről adat nem is maradt fenn. Életrajzában, úgy látszik, a hipotetikus elemeken kívül csak homályos pontok vannak s így felötlik óhatatlanul, hogy az életrajz töredékessége kissé az életpályáéra üt, s az életmű töredékessége még inkább. Mindenesetre Garázda Péter aligha tartozott a magyarországi humanizmus élvonalába.²

Az újonnan előbukkant epigramma nem az egyetlen, amit Garázdának attribuálnak;³

van még egy, amit már régtől fogva Garázdához kapcsolnak, mint szerzőhöz, és amit, ha kissé gyanakvón, olykor-olykor kétes hitelűnek aposztrofálva is,⁴ de egészen az első Sevillai-kódex fölbukkanásáig egyetlen fönnmarradt műveként emlegettek: Garázda Péter sírfelirata.

2.

1821-ben, amikor az esztergomi Bazilikának az egész Várhegyet letarolni készülő planírozási munkálataival elbontották a Szent István protomártír templom romjait is,⁵ a szentélyben több darabra tört sírkövet találtak.⁶ A hat – ornamentális keretelése alapján kétségkívül együvé tartozó – töredékből távolról sem volt összeállítható az egész sírkő. Eredeti magasságát egyáltalán nem lehetett megállapítani; szélességét éppen hogy; s mivel a kerek talpú pajzsból csak alsó peremének kicsiny és nem is egyértelműen interpretálható darabja maradt meg, csupán a feliratos tábla két nagyobb méretű darabja tette lehetővé az azonosítást.⁷ Garázda Péter sírkövét találták meg.⁸

Garázda Péter alakja, Janusszal való rokonsága és szellemi kapcsolata okán ekkor már egy ideje ismert volt.⁹ Sírköve, s a többi, ugyanekkor előkerült síremlék épp kapóra jött a visszatérő érsekség kontinuitását a Bakócz-kápolna áthelyezésével is nagyon világosan reprezentáló törekvéseknek. A töredékeket mintegy lapidáriumként beépítették az altemplomba, amely előcsarnokának s nemkülönben a Bakócz-kápolna új kriptájának osszáriumával amúgy is mauzóleummá változott át. A kor gyakorlatának megfelelően azonban a töredékeket, amennyire tudták, kiegészítették; így a Garázda-síremlék is, arányaival a szép klasszicizáló ritmushoz igazodva, erősen kiegészítve került a többi közé. Ezeket a kiegészítéseket természetesen le kell választanunk, legalább gondolatban, az eredeti részekről.¹⁰

Ami ezek után marad, az nagyon kevés. Ahhoz azonban ennyi töredék is elég, hogy a sírkő típusát meg tudjuk határozni, s ez a tárgyalt korszakban nemcsak hogy bőven elegendő, de tulajdonképpen az egyetlen lehetséges megközelítési mód is. Az ornamentális keretsávtól közrefogott belső mezőben fölül lebeg a szalagokkal övezett címerpajzs, alatta pedig a tabula ansata. A címer fölé került a halál dátumának sztereotip formulája, a tabula ansatára pedig a disztichonokban írt sírvers; mindkét felirat antiqua betűkkel íródott.

Ez a sírkő a Magyarországon nagyon elterjedt, és az emléanyagban jól megragadható címeres-feliratos, a heraldikai elemet hangsúlyozó sírlaptípusnak egyik, biztosan esztergomi kőfaragóműhelyhez köthető példája.¹¹ A szemcsés háttéren laposan faragott ornamentális keretsáv, a címer s a tabula ansata együttesének első évszamos emléke Beatrix királyné egyik udvarhölgyének (?) (+ 1495) síremléke, amely az esztergomi királyi városi Szent Kereszt templomból (?) került elő jó másfél évtizeddel ezelőtt.¹² A sorozat második darabját még századunk elején találták a budavári Nagyboldogasszony-templom restaurálása során, de mind Bernardino Monelli személye (+ 1496), mind a sírkőnek a budai anyagtól alapjában elütő, s az esztergomi faragványokkal egyező stílusa kétséget kizáróan bizonyítja a provenienciáját.¹³ Ráadásul ezen a két kövön olyanra azonos stílárius vonásokat figyelhetünk meg, hogy kivételesen még azonos meszterre is kell gondolnunk.¹⁴ Ebbe a sorozatba tartozik még (de mások alkotása) a Garázdán kívül Gosztonyi András szentistváni prépost (+ 1499) sírköve is,¹⁵ és rajta kívül

még néhány töredék az esztergomi Vármúzeum kőtárában.¹⁶ Fegyverneki Ferenc sági prépost ipolysági sírköve zárja ezt a sort, amennyiben fölfogható az eddigiek derivátumaként.¹⁷

Az esztergomi gótikus kőfaragóműhelyek, ha az érsekek nagyszabású építkezéseire gondolunk a 15. század második felétől, vagy a két káptalan s a polgárváros (ma már egyre világosabban körvonalazódó) igényeire,¹⁸ még a század végén is működtek.¹⁹ Ezek mellé, az ezernégyszázkilencvenes évek közepe táján, minden bizonnyal budai közvetítéssel, itáliai kőfaragók érkeztek s velük együtt talán már mellettük tanult magyarok, hogy Ippolito d'Este építkezéseinek dolgozzanak.²⁰ Aligha véletlen, hogy éppen ekkor tűnnek föl ezek a sírkövek is Esztergomban, hogy azután itt, úgy látszik, a reprezentatív sírlap prototípusává váljanak. Megfontolandó ugyanis, hogy Szántói Ambrus szent-istváni prépost (+ 1483) sírkövét²¹ követően csak olyan évszámú gótikus sírkövet ismerünk, mint Albertus Sartoré (+ 1508),²² míg reneszánsz stílusjegyeket hordozó darabokból egész sorozatunk van a kilencvenes évektől kezdve. Ezeket is helyi mesterek faragták, mert kissé törik az új formanyelvet; ugyanez a jelenség zökkenőmentesen játszódott le s így a stílusváltás lényege is sokkal pregnánsabban jelenik meg a vésett sírköveken, ahol csak a betűtípust változtatta meg a faragó.

A reneszánsz közhelymotívumait, s szintűgy közhelyszerű illuzionisztikus kompozíciós skémáját mégsem lehetett különösebben könnyű elsajátítani egy másban gyakorlott kőfaragónak. Gosztonyi András sírkövén a mester még csak a címerpajzsot függeszti karikára, meglehetősen ügyetlenül, a gyűrű felső részére erősítve a keskeny szalagot;²³ a keretelő sáv csaknem összeroppantja a felírtos táblát, miközben a legváltozatosabb eredetű motívumokat igyekszik beleidomítani saját, kissé terjengősre sikerült mezejébe: a felső fríz örvénylően szertecsapódó akanthuszlevelei s a címer kétoldalán feszengő, „lepréselt” kandeláberek, a maguk szögletes ügyetlenségével két homlokegyenest ellenkező térfelfogású előképről csöppentek ide. Az alsó fríz motívuma, a túl széles térben kissé elvesztetten hullámlzó, váltakozó állású palmettákkal kombinált inda a leggyakrabban előforduló díszítmények egyike: miniatűraktól a könyvkötéseken, kerámián át a kőfaragványokig mindenütt felbukkan.

Az egyediségre törekvő Gosztonyi-sírkő motívumhalmozó buzgálkodásával szemben Garázda Péter sírkövén, a keretsávban, mindvégig egyetlen motívum ismétlődik. Az illuzionisztikus kompozíció lobogó szalagokkal övezett címerpajzsáról korántsem lehet ilyen biztonsággal megállapítani, hogy eredetileg is karikára volt-e függesztve, mert a sírkőnek ez a része kiegészítés, a szalagokkal övezett pajzs motívuma pedig előfordulhat, mint tudjuk, karika nélkül is, például Ioannes Furno modenai ifjú (+ 1510 után),²⁴ Wémeri Zsigmond királyi kincstartó, zágrábi püspök (+ 1499),²⁵ vagy Fegyverneki Ferenc sági prépost már említett sírkövén. A karikára függesztett, lobogó szalagokkal övezett címerpajzs, a másik alternatíva, térben és időben nem kevésbé szórta jelenik meg, például Pernesziné Zápolya Orsolya (+ 1500),²⁶ Taddeus Lardus egri vikárius (+ 1512),²⁷ Semjén Antal kapornaki apát és testvére, Péter újudvari plébános sírkövén (legkorábban 1526),²⁸ Ha mindehhez hozzátartozik azt, hogy a leggazdagabb változat, ahol az illuzionisztikus kompozíciós skémának a sírkő valamennyi dekoráló eleme, a címer, a címert körülölelő koszorú, s a tabula ansata egyaránt alárendelődik, vagyis az Ioannes Fiorentinus szignálta sírkövek (1515 és legkorábban 1517) – s a többi, típusára nézve is szorosan hozzájuk kapcsolódó darab²⁹ – mind csupán párhuzamos jelenség az előbbi

típusok több mint három évtizedre is elnyúló továbbélése mellett (s még a gótizáló tendenciákról nem is beszéltünk), akkor hamar beláthatjuk, hogy a csak stiláris jegyekre, motívumokra és típusokra alapozó datálási módszer nem éppen Ariadné fonala az abszolút és relatív kronológia útvesztőiben.

Éppen ezért, mivel sem az esztergomi kör stiláris jelenségei, sem a motívumok, sem a kompozíciós skémák nem datálhatnak abszolút biztonsággal egyetlen darabot sem, Garázda Péter sírkövééről sem mondhatjuk meg csupán ezek alapján, hogy még életében állíttatta magának, vagy halála után mások állították neki. Ehhez még történeti fogódzónk sincs: nem ismerjük a vonatkozó esztergomi szokásokat.³⁰ Marad tehát a szöveg vizsgálata.

3.

Garázda Péter sírversével annál is inkább foglalkoznunk kell, mert azzal szemben, hogy a sírkő csak úgy-ahogy rekonstruálható, a szöveget pontosabban, sőt részben egészen pontosan helyre lehet állítani a megmaradt fragmentumokból. A jobb felső sarok felirattöredékét, értelemszerűen, könnyen kiegészíthették, de mivel akkor még nem tudta senki, hogy mikor halt meg Garázda Péter, az évszámot csak nagyon óvatosan merték pótolni.³¹

[OBIIT AN]NO DOMI
[NI MCCCC]

Ez az évszám, így, utóbb számtalan félreértés forrása lett, s mindmáig nem tudatosult, hogy hamis.³²

A tabula ansata sírverse valamivel épebben maradt meg. A két columnányi, az első sor kivételével elég jól kibetűzhető töredéket így egészítették ki:

GERMA[NVS·IANI·PAT]RIV[M·QVI]
PRIM[VS·AD·]HISTRV[M]
DVXIT[·LAV]RIGERAS
EX·H[ELICO]NE·DEAS
SVM·S[ITVS·]HOC·TVMVLO
PETRVS·[EX·]STIRPE·GARASDE
ALTERA·[PIE]RIDVM·GLORIA
IVRE·FVI·

Vagyis, korrigálva a kiegészítés apró metrikai hibáját:³³

GERMANVS IANI PATRIVM QVI / PRIMVS AD HISTRV
DVXIT LAVRIGERAS / EX HELICONE DEAS
SVM SITVS HOC TVMVLO / PETRVS DE STIRPE GARASDE
ALTERA PIERIDVM GLORIA / IVRE FVI

A szöveg helyreállítását nyilván jelentősen megkönnyítette (ha nem ez tette egyáltalán

lehetővé), hogy már az altemplom lapidáriumának programadói is észrevették a költő célzatos rájátszását Janus Pannonius sírversére.³⁴ A disztichon első sorának fele, második sora pedig teljes egészében szóról szóra azonos a „De aegrotante in castris” című elégia (a továbbiakban: Eleg. I. 9.)³⁵ utolsó négy sorának párhuzamos részeivel:

Hic situs est Janus, patrium qui primus ad Histrum,
Duxit laurigeras, ex Helicone, Deas.
Hunc saltem titulum, Livor, permitte sepulto
Invidiae non est in monumenta locus.

120

Ha a humanista költői imitatio felől nézzük, akár Garázda Péter ars poeticája is lehetne ez a vers; de míg például – hogy messzebbre ne menjünk – Janusnál a Martialis-vagy a Catullus-imitatio megfelel, mint alkotói módszer, az általános gyakorlatnak,³⁶ addig itt ugyanaz a törekvés, többletként, a kimondottan is megjelenő mondanivalót hivatott egészen tapinthatóvá tenni, s ez a hatása nem is vitatható. Ha hihetünk Callimachus Experiensnek, akkor e gyakorlat – remélhetőleg enyhébb formája – Garázda egész költői életművétől sem lehetett idegen.³⁷ Hogy azután ebből a retrospektív programból mi volt igaz, mi nem, értelmetlen volna tovább feszegetni: szándéka világos. Az irodalomtörténetírás – jobb híján – tudomásul is vette ezt az inkább testimoniumokból, mint eredeti művekből ismert irodalmat, s művelői számára nyitotta meg a „Janus-követők” fiókját.³⁸ Ezen túl – merthogy a Garázda-sírvers igen szépen beleillik ebbe a képbe, s szerzőségét, ha kétség férhet is hozzá, hát vitatni végképp nem érdemes – egyetlen következtetés látszik levonhatónak csupán, a mi szempontunkból: az, hogy az Eleg. I. 9. utolsó négy sorát már igen korán Janus tényleges sírversének tekintették – s ha valami, hát éppen ez bizonyítja azt, hogy önálló epigrammaként rávésték Janus Pannonius pécsi síremlékére; mindenesetre valamivel jobban bizonyítja, mint bármely más, kései hagyomány. S ugyanez az érv, a tudatosság szól amellett is, hogy Garázda Péter még életében gondoskodott a síremlékéről.

Ugyanaz, ami biztonnyal megtörtént tehát Janus Pannonius sírfeliratával, megtörtént azután a Garázda Péterével is; és mi csak ennek köszönhetjük, hogy a sírkövet pontosabban tudjuk datálni, mintha csak halálának dátumát ismernénk. A Janust követők másik, ha lehet még nevezetesebb személyisége, a szintén Janus-rokon Megyericsei János (1470–1517) ugyanis, amint ez sírkövének – később elemzendő – feliratából egyértelműen kiderül, még életében, 1507-ben fölállíttatta saját sírkövét a gyulafehérvári székesegyházban, s amiképpen Garázda a Janus sírversét, azonképpen ő a Janus- és a Garázda-sírversét komponálta bele a sajátjába. Ebben az évben tehát a Garázda-sírkő már állt, Megyericseinek látnia kellett (s bízást láthatta Janus síremlékét is Pécsen), s csaknem bizonyos, hogy nem csupán a rokon költő halálának pusztá ténye indította arra, hogy sebtiben fölállítsa magának a saját sírkövét,³⁹ hanem ebben a gesztusban is, miként a versben, a tudatosság imitálása dominált. Magyarán szólva, Megyericsei nem csupán Janust és Garázdát, hanem tulajdonképpen az imitáló Garázdát is imitálta, s ha szövegében, akkor nyilván a kőbe vésett monumentum tudatos gesztusában is. Ha valaki, akkor a római feliratokat gyűjtő Megyericsei igazán érzékeny éppen erre lehetett.

A Janus-iskola e másik kiválóságának pályája sokban hasonlít a Garázdáéra. Életművének sorsa nemkülönben. Bónis György szerint Körös megyei családból származott, s

Janus anyai ágon lehetett rokona; genealógiája, úgy látszik, eléggé tisztázatlan. Szint-
 úgy homályba vész az is, hogy hol iskolázták, hol szerezte kiváló humanista műveltsé-
 gét; mivel egyetemjárására semmi nyom, lehetséges, hogy domidoctus volt ő is, mint a
 gyulafehérvári humanista kör nem egy tagja, Pelei Tamás vagy Tordai Salatiel. Valószí-
 nűleg rokonsága révén lett a humanista érdeklődésű Geréb László gyulafehérvári püspök
 titkára, akit később kalocsai érseki székére is elkísért. Magas egyházi méltóságra nem
 emelkedett soha, gyulafehérvári kanonok (1498-tól) és kalocsai főesperes, 1504-től ha-
 láláig kolozsi főesperes volt. Gyulafehérvárott azután Várdai Ferenc püspök humanis-
 ta köréhez tartozott; s őt követte 1515-ben kancelláriai secretariusként, de már 1516-ban
 Loretóba zárandokolt s a következő esztendőben meghalt. Már az ezernégyszázkilenc-
 venes évektől kezdve gyűjtötte a római feliratokat, s később, amikor Mommsen kiadta
 Megyericseinek a Vatikáni Könyvtárba került kéziratát, mint a dáciai epigrafia megalá-
 pítója vált híressé. Mint költőnek, még a nevét is elfeledték: sírversét ismeretlen Janus-
 rokon műveként tartották számon, mígnem 1883-ban Ábel Jenő végre azonosította.⁴⁰

Halálának dátumát nem vették föl soha a maga állíttatta sírköre, lehet, hogy nem is
 Gyulafehérvárott temették el.⁴¹ Mivel a kö elpusztult, s a sírversnek sem egyöntetű
 szöveghagyománya, sem mérvadó kritikai kiadása nincs, kénytelenek vagyunk az összes
 szövegközlést⁴² és hozzáférhető kéziratot⁴³ földolgozni.

a. JO. MEGERECHEN. AR. CO.
 b. DE SE AD LECTOREM

- Quem non Livor edax, alienaque gloria, torquet
 Perlegat haec latiis carmina caesa notis.
 Tres fuimus clari cognato e sanguine vates,
 Pannonicam Dravus qua rigat altus humum.
 Unus erat Janus, patrias qui primus ad oras
 Duxit laurigeras ex Helicone Deas.
 Alter erat Petrus genitus de stirpe Garazdae
 Qui tulit Aoniae plectra secunda lyrae.
 Ultimus hos ego sum cognata e gente secutus,
 Tertia doctarum gloria Pieridum.
 Strigonia Petrus requiescit in arce, Joannem
 Ipsa suum sedes Pontificalis habet.
 Hic mea, si dederit sors, ossa recondite; si non,
 Nil' nostra jaceant quolibet illa loco.
 Spiritus aethereas postquam resolutus ad auras
 Evolat haud magni membra caduca facit.
 Celsus ab aethereo demissus patre revertit
 At corpus, de qua fingitur, intrat humum.
 Caelum divinae est requies certissima mentis,
 Parvula corrupti corporis illa domus.
 Ne longum lector damnes in marmore carmen,
 Scripsimus ignotis ista legenda viris.

c.

VIVUS IPSE S.P.ⁱ

An. Dñi. M. D. VII.

...AE. VO. XXXVII. VIX. An...

QVID AIS ?

TACE ZOILE TACE

a Cisio Megerechem Orco V | JO om FT | om WBKC | Mechanechem T || b om WBKC | de se adfectorem V ||

1 alienaque genti atrox V || 2 Plegathe claris Carmina cesa [... V | placidis S claris WBKC || 3 primus chori V | claro F || 4 qua om V | quam S quos F | origat atque V || 5 Primas V proprias WBKCFT || 7 Garazda WBKCFT || 8 sonora WBKCFT || 9 stirpe BK || 10 Calymnae Pieridum V || 11 regni a Scitharum V | Johannes V || 12 Summas sedes V || 13 no V | mihi BK || 14 jacent V | quolibet om V | illo V || 15 Spumat aethereas V | solo resolutus V || 17 om WBKC | Sensus SV | Averno V aeterno S | Patres e[...]t V | devertit S || 18 om WBKC | Et V | demum V || 19 Caelo VWBKC Caelum om S | ...juinae S | faustissima FT || 20 Hic fac V Hic fio W Hic fit BKC ...]a S | isti V ista SWBKC || 21 damnas V | scire V ||

c Vivus ipse scripsit P. Anno MDVII. Suo XXXVIII vix Anno. V Vivens scripsi A. D. 1507. vixi annis 37. Quid ais? Tace! Zoile tace. FT Anno MDV. WBKC

Úgy látszik tehát, hogy többen is, egymástól függetlenül, leírták a feliratot. Szamosközy másolata föltétlenül autentikus, de már a 18. században sem ismerték. Vett kéziratának elkészülte után szintűgy lappangania kellett, jöllehet az ő hitelességéhez sem férhet semmi kétség. Ezzel a kettővel összevetve Fasching másolatát, nyilvánvalóvá válik, hogy ő is autopszia alapján dolgozott. Valószínű azonban, hogy létezett még egy negyedik szövegvariáns is, a Bod Péteré, és ez, mind között a legrövidebb, terjedt el a legjobban, megjelent többször is, s a nyomtatott változatokon kívül három 18. századi másolatáról is tudunk: egy ma is elérhető, ez Wagner Károlyé volt, Cornides Dániel és Koller József kézírata talán elpusztult, talán lappang. Teleki Sámuel azután elsősorban Fasching szövegére támaszkodott az Opuscula szerkesztésekor, de ismerte a másik, az elterjedtebb verziót is. Ez a szövegkiadás érvényben maradt egészen 1907-ig (Ábel Jenő is ezt vette át, néhány coniecturával), amikor Szamosközy följegyzését publikálták.

A most előkerült másolat, Johannes Georgius Vett kézírata – amit Balogh Jolán szívességéből közölhetek – olyannyira hibás, és olyannyira elüt az összes többitől, hogy Vett felkészültségén túl nem is annyira a kő sérüléseire kell gyanakodnunk, mint először gondolnánk, márcsak azért sem, mert Fasching Vett után még leírta, s jobban, a feliratot, hanem arra kell gondolnunk, hogy a szöveget a kőfaragó, amennyire tudta, összevonta, úgyhogy – amint ez a félreolvasatokból kiderül – az írásképp fölötte emlékeztethetett a Thurzó Zsigmond váradi püspök sírkövén láthatóra,⁴⁴ de talán még annál is tömörebb volt. Roppant fontos azonban az is, hogy Vett rossz feloldás miatt egyik sorvéget sem vont össze a következő sor elejével, úgyhogy a verssorok egyenként sorakoztak egymás alatt, ami ekkoriban még nem volt éppen magától értetődő (Garázda Pé-

ter sírkövén is kettétörték a sorokat; a Pálóczy-fivérekén pedig folyamatosan, körirat-ként vésték föl a négysoros disztichont,⁴⁵ stb.).

Ezzel az utóbbi, epigráfiai megfigyelésünkkel tulajdonképpen az alapproblémához jutottunk el: a szorosan, programszerűen összekapcsolódó versek ugyanis nem fiktív síriratok voltak (az utolsó kettő szándéka szerint sem, bár a megvalósultság szempontjából ez teljesen lényegtelen), hanem tényleg fölvésték őket egy-egy sírkőre. S a sírkő így együtt, kép és szöveg elválaszthatatlan egységében az, ami.

Hogy ezt megvizsgálhassuk, most, a szövegek után nézzük meg a síremlékeket. Garázda Péter sírkövééről – ha nem is ebben az összefüggésben – már esett szó, most vegyük sorra a másik kettőt: előbb a Janusét, azután a Megyericseiét.

4.

A síremlékről, amit Janusnak emeltek, hiteles forrás ma már csak egy szól, maga a monumentum nyomtalanul tűnt el a török megszállás, vagy inkább a felszabadító ostrom idején.⁴⁶ Az ezerhatszázas évek végére nem nagyon maradhatott belőle más, csupán a híre; a székesegyház későbbi, 18–19. századi átépítéseivel pedig egyetlen olyan töredék sem került elő, amit valahogyan kapcsolni lehetett volna Janushoz.⁴⁷ Pedig itt, Pécsen volt végső nyughelye, amint erről epitaphiumában Megyericsei János is bizonyosságot tett:

11 Strigonia Petrus requiescit in arce, Joannem
12 Ipsa suum sedes Pontificalis habet.

Ekkor, 1507-ben Janus már jó ideje nyugodhatott püspöki székhelyén, az azonban fölötte bizonytalan, hogy mikor került oda. 1472. március huszonhetedikét követően, amikor a Mátyás megbuktatására összeesküvők legmakacsabbika Medvevárában meghalt,⁴⁸ ideiglenesen a remetei pálosoknál temették el.⁴⁹ Később azonban, egyedüli – humanista – forrásaink, Bonfini⁵⁰ és Pierio Valeriano⁵¹ szerint a legnagyobb titokban átcsempészték Pécsre, „...és miérthogy senki sem meri ötlet eltemetni a királytól való félelemért, az ő papjai bevívák az ő testét egy kápolnába, és szurkozott koporsóban tartják vala azt ott sok üdeig. Mikoron annak utánna Mátyás király oda jutott volna Péccsé, a káptolon könyörge néki, hogy engedné meg nekik, hogy eltemethessék az János poéta testét. Mert ingyen püspöknek nem merik vala mondani. Hallván eszt Mátyás király, keserülni kezdé az Pannonius Jánost; és megdorgállá az kananokot érte, hogy régen el nem temették volna ötlet. És meghadja, hogy nagy tisztességgel eltemetnék. És úgy temeték ötlet nagy pompával”.⁵² Sajnos sem Bonfini, sem Pierio Valeriano nem tudja pontosan megmondani, hogy mikor történt a nevezetes esemény. Mágis, bár a történet hitelessége, ebben a formában, némiképp kétséges, a tény, hogy a kettős temetés ténye megmarad akkor is, ha lefosztják róla a poeta infelix maskaráját;⁵³ s már így aligha értékelődhetik másként, mint a Váradi Péter epigramma-redakciója. Mindkettő ugyanannak, a költő rehabilitációjának egy-egy mozzanata kell legyen,⁵⁴ hiszen az egyiktől való – eleinte nagyon is érthető – ódzkodás a másik értelmét vette volna el. A síremlék hozzávetőleges datálását is csak ez az összefüggés teszi lehetővé: a temetésnek legkésőbb 1484 körül meg kellett történnie, ekkor ugyanis már megvolt a Janus epigrammáinak gyűjteménye. Callimachus Experiens, aki Kázmér király követeként

1483–1484-ben Budán időzött,⁵⁵ látta a Váradi Péter által összegyűjtött kötetet; s ha Callimachus budai tartózkodásának ideje kissé bizonytalan is, az már egészen biztos, hogy Váradi Péter 1484 nyarán hirtelen kegyvesztetté vált, szigorú őrizet alatt tartották, ahol kötet szerkesztésre aligha volt lehetősége, s csak Mátyás halála után szabadult ki.⁵⁶ Egy kései, 1496-ban, Keszthelyi Mihály esztergomi olvasókanonokhoz⁵⁷ írt leveléből tudjuk, hogy az epigrammagyűjteményt a király parancsára állította össze.⁵⁸ Azt viszont csak találgathatjuk, hogy Mátyás mikor adta ezt a megbízást Váradi Péternek; a terminus post quem mindenesetre elvben 1474 decembere, Váradi kancelláriai karrierjének kezdete. Az irodalomtörténészek bizonytalankodnak: Huszti József 1483 tájára (vagyis a kézirat első említésének idejére),⁵⁹ Horváth János szintén ekkorra teszi a gyűjtemény kialakítását,⁶⁰ Gerézdi Rabán korábban a hetvenes évekre tette,⁶¹ később azonban ő is,⁶² és mások is, például legutóbb Csapodi Csaba,⁶³ Kulcsár Péter⁶⁴ vagy Klaniczay Tibor⁶⁵ óvatosan kerülnek, hogy pontos évszámot mondjanak. Azt hiszem, legheylesőbb, ha így teszünk mi is, 1475 és 1483 közé helyezve a redakció munkálatait, anélkül hogy a korszak bármelyik része mellett voksolnánk inkább, hiszen pro és kontra egyaránt számos érvet lehetne felhozni.

Sajnos e tekintetben a síremlékről fennmaradt egyetlen hiteles forrás is széles teret biztosít a találgatásoknak. Az oklevél szövegét, amely egy 1521 és 1526 között szerkesztett formuláskönyvben maradt ránk,⁶⁶ Ernuszt Zsigmond pécsi püspök kérésére adta ki a káptalan, datálása azonban, hála a pontatlan átírásnak, bizonytalan.⁶⁷ A forrást, interpretációt és további magyarázkodás helyett, teljes egészében idézem (néhány jegyzettel), de csak a síremlék típusára nézve fontos részeket kísérelem meg alaposabban elemezni.

Ad universorum harum serie volumus pervenire notitiam, constitutis et convenientibus nobis de more solito in conclave seu loco nostro capitulari accedendo nostri in medium reverendus dominus Sigismundus episcopus Quinqueecclesiensis dominus et prelatus noster,⁶⁸ nobis expositione declaravit, quod cum bone memorie dominus Johannes episcopus,⁶⁹ immediatus predecessor suus, ab hoc seculo migrasset, tunc ipse juveniles agendo annos pro capiscenda literarum sciencia Italie⁷¹ fuisset demoratus,⁷⁰ volens autem ipse dominus prelatus noster bonis rationabilibusque ex causis⁷¹ de anno et die obitus eiusdem domini Johannis predecessoris sui, eatenus, quatenus nobis constaret, cercior fieri, nos habuit requisitos, ut presentibus autenticis literis nostris subscriptione tabellionum publicorum et testium ad id requisitorum interessentium, fidem et testium faceremus in premissi iuris sui ad cautelam. Unde nos requisicionibus huiusmodi tamquam licitis morem gerendo, habito prius diligenter scrutinio,⁷² quemadmodum ex inventariis et annalibus ecclesie nostre, denique fide digna certorum fratrum nostrorum contestacione et recenti memoria deprehendimus, memoratus dominus Johannes episcopus, anno Salutis millesimo quingentesimo septimo vigesima septima mensis martii,⁷³ in arce Medwe dicioni huius regni subiecta, diem clausit extremum, cuius tandem corpus,⁷⁴ ad nos usque delatum sarcophago lapideo honorifice est reconditum, in cuius laudem et futuram memoriam tumulus suus, certis epigrammatum versibus locum, diem, et annum transitus sui, modo pretenso continendo, mirifice cemitur adornatus. In cuius rei memoriam et efficace (?) testimonium presentes literas nostras, pendentis et autentici sigilli nostri munimine roboratus, prefato domino T. episcopo,⁷⁵ domino et prelato nostro duximus concedendas, datum idus junii, anno virginei partus millesimo etc. indicione secunda, pontificatus domini L(eonis). pape X.⁷⁶ etc.

Az oklevél szövegéből már első olvasásra kiderül, hogy olyan síremléket emeltek Janusnak, amelyről úgy tartották, hogy méltóképpen őrizi meg a pécsi püspök emlékét s hírét az eljövendőben; nyilvánvaló, hogy részint az emlékmű megformálása, részint pedig a rajta olvasható szövegek okán. Az a „certis epigrammatum versibus” szavakból

ugyanis szinte bizonyos, hogy több – legalább két – verset írtak rá, s bár a szövegből valóban lehetne arra gondolni, hogy a másik a halál évét és napját zárta disztichonba,⁷⁷ mégis valószínűbb, hogy ezt inkább a korabeli gyakorlat szűkszavú prózájában vették a verssorok mellé. S ha különböző epigrammákról van szó, akkor már ez is arra készlet, hogy ne csupán egyetlen sírlapra gondoljunk, hanem tumbára.

A korszak, a 15. század utolsó évtizedeinek vonatkozó emlékanyaga ugyan éppen nem bőségével ejt zavarba; jószerint, ha kellő szigorral rostálnánk meg az anyagot, azt mondhatnánk, hogy csak igen kevés emlékről bizonyítható be tárgyyszerűen, hogy tumba volt. II. Báthori István erdélyi vajda (+ 1493) tumbájából szerencsére a több darabra tört (profilozott szegélyű) fedőlapon kívül valamelyik oldalnak is ránk maradt egy ténylegnyi töredéke, rajta a 18. században többször lemásolt és leköszölt sírirat néhány szavával.⁷⁸ Ide tartozik még a két szepeshelyi sírkő, Szapolyai Imre (+ 1487) és kivált Szapolyai István (+ 1499) síremléke is,⁷⁹ előbbi csak a profil okán, utóbbi azért is, mert itt a profilozott szegélyű kő mellett fennmaradt néhány, már 1776-ban jelenlegi elhelyezésében leírt, s még szintén a 18. században nyomtatásban is megjelent disztichon,⁸⁰ ezek talán valahol a tumba oldalán voltak eredetileg. A vitézi sírkövek döntő többségén azonban – más adat híján – ezt biztosan csak a profil alapján lehet eldönteni, ha a profil egyáltalán hozzáférhető.

A főpapi tumba helyzete nem kevésbé bizonytalan, sőt, ha lehet, még bizonytalanabb. Talán Szegedi Lukács zágrábi püspöknek⁸¹ vagy Vitéz János esztergomi érseknek tumbát emeltek,⁸² talán Szathmári György érseknek nem.⁸³ Végleges megoldást azonban az alakos főpapi sírkövek esetében is⁸⁴ csak a töredékek és az írásos források igen alapos vizsgálata hozhat. Mindenesetre ennyi példából is nyilvánvaló, hogy Magyarországon e korszakban a tumba a számunkra még egyáltalán, úgy-ahogy fogható reprezentatív síremléktípus. Minden egyéb, gazdagabb megoldás (gondolok itt például az építészeti keret problémájára), amit analógiák esetleg sugalmazhatnának, nem dokumentálható még ennyire sem.

Úgy látszik tehát, csak megerősíthetjük Balogh Jolán következtetését, aki elsőként foglalkozott behatóan Janus Pannonius síremlékével (a költő ikonográfiája kapcsán), és az időben párhuzamos magyarországi emlékanyagot és ugyanezt az oklevelet vizsgálva jutott arra a következtetésre, hogy Janus síremléke leginkább tumba lehetett.⁸⁵ A szövegnek azonban egy másik részletét interpretálta így; nem azt a némileg bizonytalan, amiből az imént én is csupán kiindultam, hanem sokkal *látványosabbat*, magát a „sarcophagus” szót.

Mit is jelentett ez a szó Magyarországon ebben a korszakban? Leginkább kézenfekvőnek az látszanék, hogy magukhoz a síriratokhoz forduljunk, amelyek viszonylag nagyobb számban hagyományozódtak ránk. Az átnézett – korántsem teljes – anyag alapján nagyjából a következő képet vázolhatjuk föl. A vizsgált időszakot megelőzően a sírfeliratokat általában prózában, méghozzá többnyire meglehetősen szűkszavú prózában írták. A disztichon (tömegesen) csak a század utolsó éveiben jelenik meg; elsőül alkalmasint éppen Janus Pannonius síremlékén. A kétféle megfogalmazás valószínűleg kétféle, egymástól különböző műveltségű írástudó réteget és ezzel párhuzamosan kétféle megrendelői igényt is feltételez; erre enged következtetni a szóhasználat is: a prózában írt feliratok ugyanis eleinte – legjobb tudomásunk szerint – szinte kizárólag a „sepultura” szót használják, ha a szöveg magára az emlékre is utal. A verses feliratokon ezzel

szemben az „urna”, „tumba”, „tumulus”, sőt, ritkábban, „moles”, „saxum”, „epitaphium” szavak váltakoznak tarka összevisszaságban, nyilván az epigrammák klasszikus előképei szóhasználatának megfelelően. A Besztercei szószeret,⁸⁶ vagy a Calepinus-szótár⁸⁷ „urna” szavát egy világ választja el az Eleg. I. 9. 115. sorában előforduló „urna” szótól.

Mármost ami a két – egymástól elütő – fogalmazási gyakorlatban közösnek látszik, az az egyértelmű közömbösség a szöveget hordozó emlékmű formája, típusa iránt. Ez a tagadhatatlan értetlenség különösen a disztichonos feliratokon szembeszökő, de a prózában íródott szövegek sem tesznek különbséget az eltérő típusok között. Szapolyai István tumbájának felirata, vagy a két Pálóczy-fivér, Antal és Mihály sárospataki tumbafedelének körirata éppúgy urnáról beszél, mint (prózában) Thaddeus Lardus kassai, vagy (disztichonban) Verebélyi Simon egri sírlapja,⁸⁸ Máriássy István márkusfalvi sírköve saját bevallása szerint „tomba” (!), ámbár bizonyíthatóan nem az, hanem csak egyszerű sírlap,⁸⁹ Forgách Gergely egykor Felső-Elefánt-i⁹⁰ vagy Garázda Péter esztergomi sírköve viszont „tumulus”, jöllehet ugyanaz az egyszerű sírkő prózában többnyire – mint már mondtam – „sepultura”, így Kalondai György kalondai,⁹¹ Vári Máté egri sírkövén,⁹² stb.

Úgy látszik, első pillantásra, hogy ugyanezt a rendszerezhetetlenséget kiválóan példázza éppen az idézett oklevélhely is, amikor egyenlőségeket tesz a „*sarcophagus lapideus*” és a „*mirifice adornatus tumulus*” között (kiemelések tőlem – M. Á.). E lényegi azonossággal szemben azonban legalább ennyire fontosnak látszik az a distinkció, amit az oklevél fogalmazója mégiscsak megtesz, amikor ugyanazt a tárgyat két névvel is illeti, méghozzá azért, mert paradox módon éppen ebből derül ki, hogy nem ugyanazt látja a tárgyban fontosnak, amit mi. Ebben az összefüggésben, még ha valószínűnek tartanánk is, hogy a „*sarcophagus*” szó önmagában is tumbát, és mindig és csakis azt jelentette, akkor is azt kellene mondanunk, hogy a megértés kulcsa a szövegkörnyezet. Vegyünk egy másik példát. Így írták le Szapolyai Imre és Szapolyai István szepeshelyi tumbáit 1510-ben:

„... quorum scilicet duorum Fratrum comitum et palationorum corpora, puta ipsius quondam D. Emerici inter stalla et choro majoris ecclesiae,⁹³ ubi Divina Ministeria quotidie perfici et decantari consueverunt, alterius vero dicti videlicet quondam D. Stephani, in ipsa Capella Sacratissimi Corporis Christi, marmoreis in tumulis subtili arte, et magisterio fabricatis existunt feliciter recondita ...”⁹⁴

A helyzet ugyanaz – a hangsúly a síremlék fontosnak tartott jellemzőin van. Nagylucsei Orbán egri püspök síremlékéről 1494-ben így írtak:

„in eadem ecclesiae Agriensi,⁹⁵ ubi scilicet corpus ipsius D. Urbani episcopi⁹⁶ in monumento sumptuoso atque aereo per eundem D. Stephanum episcopum Sirmiensem⁹⁷ suis sumptibus praeprimis exstructo humatum esset, in et super altari S. Crucis in eadem ecclesia fundato aut altero praescripto sepulchro magis propinquo (missas) celebrari facere debeant”⁹⁸.

Ennek a páratlan emlékeknek a formáját épp (hazai) páratlansága miatt senkinek sem jut eszébe a szóból levezetni – az oklevél több információt nem tartalmaz.

A jelenség kulcsa az lehet, hogy az okleveleknek lényegtelen volt az objektum típusa; „*tumulus*”, „*tumba*”, „*sepulchrum*”, „*sepultura*” stb. – ezek a szavak semmit sem érnek a tipológia szemszögéből, mert, szinte szinonimaként, ugyanazt jelentik. Az elsődleges, ha az oklevél hangsúlyozni akar valamit egyáltalán, a síremlék méltósága, nagyszerűsége, anyaga, költségessége stb., s nem a típusa; magyarul, nem az, hogy vagy

tumbáról, vagy sírlapról van-e szó. A mű típusa beleépült a jelzőkbe. Tumba az, ami csodálatosan feldíszített, mesteri művészettel megalkotott síremlék: a reprezentatív forma. S a pécsi püspök, igazán méltó módon, amiről itt tanúbizonyságot is adtak, leginkább tényleg csak szarkophágban nyugodhatott.

Most már valamivel biztosabban vonhatjuk le a stiláris következtetéseket is. Minél korábban állították fel a Janus Pannonius síremlékét Pécssett, annál kisebb esélye volt arra, hogy reneszánsz elemek tűnjenek föl rajta. Ha Pécssett készült, ami nem lehetetlen, akkor a legkevésbé. Ebben a városban ugyanis valószínűleg csak 1505 után jelentek meg itáliai kőfaragók (talán nemcsak import darabok kerültek ide – bár a kvalitásos faragványok száma oly csekély, ha a Szathmári-tabernákulumot figyelmen kívül hagyjuk), s ezzel nyilván egyidőben, még Szathmári György püspöksége alatt,⁹⁹ igen provinciális, de fölöttébb termékeny műhely alakult. Ez azonban csak bő negyven évvel Janus halála után játszódott le.¹⁰⁰ A 15. század végén nagyszabású építkezések folytak a várban, ekkor készült a déli kaputorony emléktáblája Ernuszt Zsigmond pécsi püspök címerével (1498), amennyire ez az átfaragás ellenére megállapítható, néhány járulékos, tisztán reneszánsz elemtől eltekintve meglehetősen elegyes stílusban.¹⁰¹ A székesegyház is ekkor kapta késő gótikus hálóboltozatát, 1500, esetleg 1503 vagy 1505 előtt.¹⁰² Ha a díszes síremléket másutt rendelték – erre, ismétlem, semmi támpontunk nincs –, akkor Sirokai László (+ 1487) sírkövét idézhetjük csak, amelyen a brokát mustráin kívül semmi sem utal arra (tulajdonképpen ez sem), hogy a budai udvarban már évek óta itáliai kőfaragók is dolgoznak.¹⁰³ Úgy látszik tehát, hogy Janus síremlékét a reneszánsznak még a szellője sem nagyon érinthette meg.

Végezetül meg kell még említenünk azt is, hogy amint Janus költői hírnevének, úgy ehhez kapcsolódva síremlékének is megvan a maga utóélete. Ebbe tartozik bele például a már idézett Heltai-féle Bonfini-parafraíz (igaz, kissé áttételesen), vagy Pápai Páriz Ferenc fiktív följegyzése 1684-ből,¹⁰⁴ vagy a nemrégiben fölbukkant Tobias Fendtmetszet, amely kiemelkedően fontos emléke Janus Pannonius 16. századi nemzetközi hírnevének, épp műfaja, a sokszorosított grafika okán.¹⁰⁵

Körülbelül ennyi, amit Janus síremlékéről tudunk. Most vegyük szemügyre, ami a másiktól maradt.

5.

Jóllehet a kolozsi főesperes, Megyericsei János sírkövééről sokkal több hiteles tanúságtétellel rendelkezünk, mint Janus Pannonius pécsi síremlékéről; s jóllehet ezek, más természetűek lévén a források, sokkal könnyebben interpretálhatók, illetve oldhatók fel, mint az előző esetben, mégis alig tartalmaznak több információt. Közülük időrendben az első Szamosközy István (egészen 1907-ig kéziratban rejtőzködő) följegyzése, valószínűleg a 16–17. század fordulójáról.¹⁰⁶

In templo albensi maiore, pavimento insertus lapis qua itur ad maius altare, haec carmina continet:

JO. MEGERECHEN. AR. CO.

DE SE AD LECTOREM

(következik az epitaphium teljes szövege)

A „pavimento insertus lapis” kitétel első pillantásra ugyan meglehetősen általánosnak látszhatik, de mégis roppant fontos. 1565-ben, amikor a protestánsok, János Zsigmond kényszerű távollétét kihasználva, elfoglalták a gyulafehérvári székesegyházat, elpusztították az eredeti berendezést; lerombolták és kihányták az oltárokat, a képeket és szobrokat összezúzták és elégették; de biztosan tudjuk, hogy a Hunyadi-tumbák, Fráter György és Izabella királyné sírja érintetlen maradt s valószínűleg a többi sem tették tönkre.¹⁰⁷ A székesegyházra a 17. század beköszöntével szakadt csak rá az igazi nyomorúság: 1600-ban Mihály vajda csapatai,¹⁰⁸ 1601-ben Rácz György hajdúi rabolják ki és a sírokat is föltörik,¹⁰⁹ 1603-ban tűzvész pusztít az épületen, 1658-ban pedig a tatárok prédálják föl a templom belsejét, összetörik és kifosztják a síremlékeket, magát az épületet pedig újra fölégetik.¹¹⁰ Szamosközy István, aki alighanem már 1593-ban, de legkésőbb 1594-ben visszatért Erdélybe s nemsokára állást kapott a gyulafehérvári káptalan levéltárában,¹¹¹ még eredeti helyén láthatta a sírkövet. Mindenesetre az, hogy a kő „pavimento insertus” volt 1594 után, megfelelhet eredeti, in situ állapotának. A sírkő már ekkor is sérült lehetett, a tizenhetedik század pusztításait azonban átvészelte, lényegében; Johannes Georgius Vett ugyanis 1696 szeptemberében a gyulafehérvári székesegyház sírfeliratai között lemásolja a Megyericsei-epitaphium szövegét is, méghozzá szemmel láthatóan az eredetiről.¹¹²

Harmadik forrásunk a kolozsvári egyetemen tanító jezsuita, Franciscus Fasching¹¹³ „Nova Dacia” című (1743-ban megjelent) művében olvasható:¹¹⁴

In aditu templi ad sinistrum latus, visuntur in simili tumulo cineres Reginae Isabellae Polonae:¹¹⁵ ponè hanc, Stephani Zapolya ejus filii;¹¹⁶ qui ad memoriam Patris Hungariae Regni,¹¹⁷ sed multum degener, Joannes II. dici voluit; arianismo enim Pseudo Aulici ac Medici sui Blandratae contaminatus, miserè interiit.¹¹⁸ Eodem tractu legitur nigro incisa marmori sequens inscriptio quam insignis Poeta moriens sibi accinuit, cum ignoto titulo:

Megerechen Ar. Co.

De se ad lectorem:

(következik az epitaphium teljes szövege)

Ha most visszagondolunk mindarra, amit korábban a szövegahagyománnyal kapcsolatban megállapítottunk, hogy tudniillik Fasching szövege autentikus, akkor nyilvánvaló, hogy a szerzőnek nemcsak az epitaphium textusára nézve kell hitelt adnunk, hanem a kísérő megjegyzésekre is. Az elhelyezésre vonatkozó, a korábbihoz képest másféle viszonyítási lehetőséget nyújtó leíráson kívül az egyetlen – s új! – információ a kő színe (s talán anyaga), az hogy a Megyericsei-epitaphium fekete márványra volt fölvésve. Hogy ez a kő tényleg fekete márvány lett volna, az kétséges; ennek az anyagnak a fölhasználásáról csak a 17. századi fejedelmi síremlékekre vonatkozó forrásokból származnak az első adataink.¹¹⁹ Kizárni teljesen azért mégsem lehet (bár számolnunk kell azzal is, hogy Fasching sem volt éppen kőszakértő), hiszen tény, hogy Erdélyben a helyi kőfajtákat faragtatták szívesebben még ebben a korban is, amikor Magyarország többi vidékén a vörösmárvány volt a sírkövek leginkább favorizált anyaga.¹²⁰ Garázda Péter sírköve is ebből készült.

Térjünk azonban még vissza az elhelyezésre. Izabella királyné „humile deposito”-ja Giovanandrea Gromo szerint 1565-ben „in una cantone il piu scuro della Chiesa” állt,¹²¹ Fasching szerint a „tumulus” (amely azonos a ma is látható rendkívül díszes síremlékkel) 1743-ban „in aditu templi ad sinistrum latus” volt látható. A két följegyzés nem

vonatkozhatnak ugyanarra az emlékre,¹²² mégis Entz Géza vélekedése, hogy a tumba az északi mellékhajó utolsó boltszakaszában ma is eredeti helyén áll (illetve állt egészen a közelmúltig¹²³), tökéletesen egybevág – az Entz által egyébként nem említett – Fasching-féle följegyzéssel. Izabella tumbáját (és János Zsigmondét is), úgy látszik, a megrendelő, alkalmasint Báthori István¹²⁴ az eredeti sírok fölé emeltette.¹²⁵ Ha tehát Izabella tumbája eredeti helyén vagy csaknem ott állt egészen a legutóbbi időkig, ahova eredetileg is helyezték, akkor Megyericsei János epitaphiumának valahol a közelben kellett lennie a padlóba illeszkedve. Szamosközy „qua itur ad maius altare” kitétele túl általános, semhogy ellene mondhatna ennek a föltevésnek. Ha pedig az anyag nevének bizonytalanságát is tekintetbe vesszük, akkor könnyen lehet, hogy a templom 1784. évi leltára adja az utolsó – autopszián alapuló – híradást a sírkőről.¹²⁶

In fine navis Mausolea quadam signanter Isabellae Ioannis Zapolya coniugis ex altera parte prope Archivium Capitulare Corvini. Complura item marmoris nigri frusta, ex quibus aliqua inscriptiones quasdam excisas continent.

Ha értelmezésünk helytálló, akkor az epitaphiumnak ekkor már csak a darabjai voltak meg, esetleg összekeveredve más síremlékek maradványaival.¹²⁷

Valószínűleg ismerjük Megyericsei János sírkövének az anyagát, vagy legalább a színet mindenképpen, s valószínűleg ismerjük eredeti elhelyezését is. Ennél többet azonban az írásos forrásokból nem tudunk meg. A sírkő még a 18. század vége előtt elpusztult, szinte bizonyos, hogy már 1791-ben nem volt meg, amikor Szeredai Antalnak a székesegyház feliratait közlő műve megjelent.¹²⁸ Kazinczy, aki 1816 nyarán erdélyi körútján elzarándokolt a gyulafehérvári székesegyházba is, már nem látta, de úgy tudta, hogy a 18. század elején még megvolt a fekete márványba vésett epitaphium.¹²⁹ Az ő – bevalottan nem autopszián alapuló, s legfőlőbb forrásrekonstrukciót magában rejtő – följegyzésével bizvást lezárhatjuk az írásos források sorát.

Illetve – végezetül – újra csak vissza kell térnünk magához az epitaphium-szöveghez. A korszakban ugyanis a leghosszabb disztichon, egy sírtáblán, legfőlőbb hat sor; Szapolyai István tizennégy sornyi disztichonja tumbafelirat volt. Ezzel szemben itt huszonkét soros a vers, s fölötte két sornyi, alatta pedig öt sornyi, nyilván más méretű (nagyobb) betűvel írt szöveg, összesen tehát huszonkilenc sor: a szerző mentegetőzik is a hosszúra nyúlt versezet miatt. A korszakban ez a terjedelem egyedülálló, Balogh Jolán szerint is első példája a jóval később oly elterjedt hosszadalmas epitaphiumoknak.¹³⁰ Bármekkora betűkkel írták is, huszonkilenc sornak a sírtábla legnagyobb részét ki kellett töltenie, ha éppen nem az egészét, úgyhogy ez a fekete sírkő típusára nézve is egyedülálló (talán csak feliratos tábla) lehetett. A szöveg szerkezete; a felső két sor, a címzés; alatta a sírvers; legalul pedig a dátum: beosztása azonos a Thurzó Zsigmond már említett váradi sírkövével – csak több mint háromszor olyan hosszú, tartalma teljesen más, utolsó szavaival pedig:

QUID AIS?

TACE ZOILE TACE

mintegy visszájára fordítja a megszokott formulát:

Et VT REQUIESCAT DICAS

– de ez már vizsgálódásunk következő fejezetéhez tartozik.

6.

Huius Thurzo loci princeps authorque sacelli
 Dormio dum toto personhet orbe tuba
 Parce meum quisquis legis hec epitaphia somnum
 Rumpere nam numerus tu quoque noster eris.
 Germanus Iani patrium qui primus ad Histrum
 Duxit laurigeras ex Helicone Deas
 Sum situs hoc tumulo Petrus de stirpe Garasde
 Altera Pieridum gloria iure fui.

E két sírvers különbsége – talán mondanom sem kell – szakadéknyi. Nem csupán stíláris, vagy akár motívumbeli – bár az is, kétségtelenül –, hanem, épp kőbe vésett sírvers-funkciójukból adódóan: szemléletbeli. Szemléletmódjuk az, ami homlokegyenest ellenkező irányú: homlokegyenest ellenkező módon gondolkodnak a halálról. Ebből az aspektusból a Thurzó Zsigmond sírversének egyetlen központi problémája van: a túlvilág. Az Utolsó Ítélet harsonájának hangja csap ki a disztichon nem éppen hibátlanul gördülő sorai közül, s a „leszel, mint mi” fenyegetésében a forrásnympha „parce meum ... somnum / rumpere” hexameterformulája is óhatatlanul khristianizálódik.¹³¹ Garázda Péter sírversében ezzel szemben nyoma sincs sem a túlvilágnak, sem a kereszténységnek; Garázdát még a sír szélén is elsősorban a saját intellektuális teljesítménye foglalkoztatja, nem a lelki üdvössége. Az antik pogány motívumoknak a jelentése is pogány marad, s végső soron úgy válik itt a mindenkori jelen a múlt értékmérőjévé, amiképpen a Thurzó-sírversben a mindenkori jelen értékmérőjévé vált a jövő. Mondhatnánk, Panofsky terminusaival írva le ezt a hangsúlyozom tisztán irodalmi jelenséget: az első, a túlvilág felé forduló keresztény sírvers eo ipso „prospektív”, Garázda Péter sírirta viszont, amiben a kereszténységnek nyoma sincs, eo ipso „retrospektív”.¹³² Ebben a különbségben, jól lehet mindketten egyazon egyház papjai voltak s mindketten derék humanisták is, ráadásul, még nem volna semmi meglepő. A baj ott kezdődik, hogy a két sírkő ikonográfiai típusa azonos. Mi több, lényegében a stílusuk is az. S hasonló példákat erre az ellentmondásra még hosszasan lehetne sorolni.

Van tehát három humanista sírirtunk, amelyek programszerűen kapcsolódnak egymáshoz, s ez a program inkább az irodalmi jelenségek közé utalná (ahogy mindeddig oda is utalták) őket, ha nem volnának sírkőbe vésett epigrammák; s van három síremlékünk, amelyet izolált művészettörténeti jelenségként tárgyalhatnánk, ha nem volnának felirataik. De így, mondhatnánk, egyazon kommunikációs egység részeként, ellentmondásuk lényegi: kicsiben az egész magyarországi kora reneszánsz ellentmondása ez.

A korszakban nagyjából a korábbi síremléktípusok élnek tovább. Az alakos főpapi sírköveken (részben tumbafedeleken) az új stílus oly nyilvánvalóan csak a járulékos elemeken fedezhető föl, hogy reneszánsz főpapi síremlékről tulajdonképpen egyáltalán nem beszélhetünk. A sírlapok esete is csak látszólag bonyolultabb; itt ugyanis a sírkő valamennyi dekoratív eleme módosul, s a leggazdagabb változat, a karikán függő, koszorúval s szalagokkal övezett címerpajzs s az alatta lebegő tabula ansata együttese már-már új ikonográfiai típusnak látszhatnék a hatalmas antikizáló apparátus közhelymotívumai és közhelyszerű kompozíciós skémája s az egésznek nyilvánvaló itáliai eredete

miatt,¹³³ ha az új stíluselemek jelentése nem maradna pusztán lehetőség, s nem rekedne meg, kifejtetlenül, a reprezentáció szintjén. A sírlap központi eleme, a címer, a hagyományos ikonográfia nem változott; a lényeg ugyanaz. Reneszánsz síremlékekről tehát, ebből az aspektusból úgy látszik, egyáltalán nem beszélhetünk. Ezekután egészen természetesen, hogy Janus síremléke: „ut Praesulem decet” – amint Pierino Valeriano magától értetődően írja is;¹³⁴ Garázda Péter, „qui tulit Aoniae plectra secunda lyrae” sírlapja olyan, amilyen egy szentistváni préposthoz, mondjuk Gosztonyi Andrásához illik; Megyericsei János, a „tertia doctarum gloria Pieridum” fekete sírköve talán csak feliratos tábla, mindenesetre az előző kettőhöz szövegén kívül nem sok köze lehetett. Úgy látszik tehát, hogy lényegében mindegyikük társadalmi állásának megfelelő síremléket kapott vagy csináltatott magának. E humanisták azonban nem a halál pitvarában választották a hagyományos ikonográfiát, ha egyszer verbálisan ugyanott már félremagyarázhatatlanul szakítottak a keresztény hagyománnyal, s ennél veszélyesebbet, literátus ember lelkiüdvére nézve, elképzelni sem lehet, hanem azért választották, mert meg sem értették ezt a vizuális programot. Amint ez a feliratokból kiderül, még azt sem tartották fontosnak, hogy különbséget tegyenek az eltérő típusok között; a vers külön is született a sírkőtől. Az itt feltárult ellentmondás azért is különösen fontos, mert ekkor, a 16. század elején, az új ikonográfiai típus, a humanista epitaphium már jelen van Közép-Európában.¹³⁵

A sírkövek pusztán verbálisan fordulnak el a keresztény hagyománytól s reneszánsz formai elemeik járulékosak; s ha az antikizálás, az antikvítás képi imitációja tisztán stílárius jelenséggént megmaradva nem volna eléggé magáért beszélő, akkor szól helyette a szöveg, mint a Thurzó Zsigmond sírkövén: ennek a képi imitációnak nem az antikvítással való versengés az ideológiai alapja. Ha visszagondolunk most újra, hogy a síremlékek leírásában, az oklevelekben, a hangsúly azon volt, hogy az emlékmű „mirifice adornatus”, vagy „sumptuosus”-e, s ehhez hozzácsatoljuk, hogy a „humanista” műpártolás központi problémája, a magnificentia-fogalom önmagában is, de még inkább a gyakorlattal összevetve nem vonatkozik egyszersmind a művek stílusára is¹³⁶, akkor válik egészen világossá, hogy a forma, nagyjából azonos módon, a humanista és a nem humanista műveltség számára egyként lényegtelen. Ami lényeges, az valamely szociális érvényességű formula, például a „reprezentatív síremlék”, s ebben az értékrendszerben a „reneszánsz”-nak nem mint az „antikvítás imitációjá”-nak, hanem kizárólag mint „udvari művészet”-nek van szociális érvényessége.

A magyarországi kora reneszánsz művészet elsősorban protokolláris és reprezentatív jelentéssel bír, szorosan a késő gótikával együtt, s ehhez a fénytöréses udvari kultúrához a humanisták személyükben is hozzátartoztak. A két jelenség, művészet és ideológiája, ebből az aspektusból úgy látszik, párhuzamos; a humanisták elsősorban nem ideológusok, hanem megideologizálók, s az iniciatíva lényegében a királyé; a reneszánsz talán részben az örökölt udvari művészet asszociációs rendszerével szemben jelent meg, de a kezdeményezést most ne feszegessük, messzire vezetne és nem ez a helye; itteni elterjedése azonban per analogiam „udvari művészet” történik, első mecénásai a király közvetlen környezetéből kerülnek ki, és így tovább,¹³⁷ a stílus szétsugárzásának ez a kétségtelenül sekélyes ideológiai alapja és a legkevésbé a humanizmus. Ezért és csakis ezért jelenik meg úgy a sírköveken, ahogyan megjelenik: divatjelenség.

A magyarországi humanisták haláltudatában, a 16. század elején, a képi világ és a ver-

bális világkép ellentmondása innen adódik. Hogy ez az ellentmondás látszólagos-e vagy sem, nézőpont kérdése, – könnyen lehet, hogy ez a kommunikációs zavar itt, a halál pitvarában nem is annyira azé a korszaké, mint inkább a sajátunk, s az egykor magától értetődőből csak mi véljük kihallani, hogy milyen bizonytalanul vagyunk otthon a megfejtett világban. Bárhogyan legyen is, az tagadhatatlan, hogy szó és kép, és minden megnyilatkozásunk egybeforrva egyetlen emberi teljesség; ha ezt elfeledjük, sem az elmúlt nemzedékeket, sem önmagunkat nem érthetjük meg soha.

JEGYZETEK

1. HORVÁTH M.: Híradás egy Janus Pannonius kódexről. In: *Filológiai Közöny*, 17 (1971), 128, 130; M. D. BIRNBAUM: An Unkown Latin Poem probably by Petrus Garazda, Hungarian Humanist. In: *Viator* 4 (1973), 307–310, facsimilével; HORVÁTH J.: Janus Pannonius ismeretlen versei a Sevillai kódexben. In: *ItK* 78 (1974), 607; HORVÁTH M.: A sevillai Janus Pannonius kódex. In: *Janus Pannonius tanulmányok*, 451, 453; CSAPODI CS.: A Janus Pannonius szöveghagyomány, Budapest, 1981, 33; Janus Pannonius – Magyarországi humanisták, válogatta KLANICZAY T.: Budapest, 1982, 219, 1328.
2. ÁBEL J.: Petrus Garazda, ein ungarischer Humanist des XV. Jahrhunderts. In: *Ungarische Revue* 3 (1883), 21–31; KOLLÁNYI 1900. 113; HUSZTI J.: Platonista törekvések Mátyás király udvarában, Pécs, 1925, 32–33, 40, 52–53, 60, 77; HOFFMANN E.: Régi magyar bibliofilek, Budapest, 1929, 104–107; V. KOVÁCS S.: Garázda Péter. In: *ItK* 41 (1957), 48–62; HORVÁTH J.: Adalékok Garázda Péter életéhez Juhász László kutatásai alapján. In: *Filológiai Közöny* 18 (1972), 386–388; BOLLÓK J. – KAPITÁNYFFY I.: Megjegyzések az Egyetemi Könyvtár Gr. 1. jelzetű kódexének bejegyzéséhez. In: *Antik Tanulmányok* 26 (1979) 106–109. Itt mondok köszönetet Kapitánffy Istvánnak, aki értékes megjegyzéseivel mindvégig sokban segítette a munkámat.
3. V. ö.: M. D. BIRNBAUM: An Unknown Latin Poem probably by Petrus Garazda, Hungarian Humanist. In: *Viator* 4 (1973), 306–309.
4. HORVÁTH 1935. 173–174; GERÉZDI 1964. 260; Janus Pannonius – Magyarországi humanisták, válogatta KLANICZAY T. Budapest, 1982. 1328.
5. MATHES 1827. 20–24, tab. I. lit. oo, tab. II. lit. q; PÓR 1909; BALOGH 1939. 523, 547; MATHES E.: Egy gótikus Madonna Somogyvárról és a Szent Egyed apátság kerengője. In: *MÉ* 21 (1972), 100–101; HORVÁTH 1979. 86, 91–95.
6. In ipso Sanctuario inter reliqua effossa sunt fragmenta monumenti Marmorei Tab. VI. Lit. C. caelatura circumdati cum inscriptione incisa manca, quae tamen sic legenda erit:
Germanus Jani ... (etc)
(MATHES 1827. 22–23.)
7. Esztergom, a Főszékesegyház alttemploma. A hajó keleti falában, erősen (és néhol nem hitelesen) kiegészítve. A hat töredék leírását és méreteit elhagyom, mert csak akkor lesznek pontosan fölmérhetők, ha a tervezett helyreállítás során (amire remélhetőleg a közeljövőben sor kerül – Horler Miklós szíves közlése) kiszabadítják őket a falból és a gipszből. Addig is közlöm a felirat-töredékeket, mert ezek egyértelműen leolvashatók. A bal (heraldikai bal) felső sarok két (egymáshoz a törésvonal mentén szorosan illeszkedő) töredéknél, az ornamentális keretsávtól közrefogott sarokban:

...JNODOMI

A sírkő alsó részeit (és a tabula ansata maradványait) megőrző töredékek közül a (heraldikai) jobb oldali felirata:

GERMA[...
PRIM[...
DVXIT[...
EX·H[...
SVM·S[...

PETRVS-[...
 ALTERA-[...
 IVRE-FVI-

A bal oldali felirata:

...|R|V|...
 ...|H|I|S|T|R|V|...
 ...|R|I|G|E|R|A|S|
 ...|N|E|D|E|A|S|
 ...|H|O|C|T|V|M|V|L|O|
 ...|S|T|I|R|P|E|G|A|R|A|S|D|E|
 ...|R|I|D|V|M|G|L|O|R|I|A|

A fennmaradó két töredéken nincsen felirat. (V ö. még a következő jegyzettel!)

8. MATHES 1827. 22–23, Tab. VI. Lit. C.; MEMORIA 1856. 27, 29, 134; ÁBEL J., Petrus Garazda, ein ungarischer Humanist des XV. Jahrhunderts. In: Ungarische Revue 3 (1883), 30–31; KOLLÁNYI 1900. 113; BARABÁS M.: Művelődéstörténeti adatok. In: TT 1904, 437–443; GERECE 1906. 284; BALOGH 1933. 25; VERNEI-KRONBERGER 1939. 41, 71/187; BALOGH 1955. 36, 40; V. KOVÁCS S.: Garazda Péter. In: ItK 41 (1957), 59–60, 62; GEREVICH 1959. 313, 328; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl. Budapest, 1959. 91; BALOGH 1966. 299; Magyar humanisták levelei, XV–XVI. század, válogatta V. KOVÁCS S. Budapest, 1971. 33. kép; BALOGH 1973. 208, 211; BALOGH 1974. 42; BALOGH 1975. 192; ZÁDOR A.: Az esztergomi főszékesegyház. Budapest, 1977, 30; HORVÁTH 1979. 93; *Kiállítás* 1982. 97, 614.
 9. BUDAI E., Magyarország polgári történelmébe való lexikon, a XVI. század végéig II. Nagyvárád, 1805, II, 99.

10. Ebben Máthes János metszetén (MATHES 1827. Tab. VI. Lit. C.) kívül az is segít, hogy a mostanában egyre fokozódó nedvesség nagyon megviselte a kiegészítéseket, szerencsére sokkal jobban, mint az eredeti részeket. (V ö. még a 7. jegyzettel!)

11. BALOGH 1974. 42.

12. BALOGH 1974. 42; HORVÁTH 1979. 149., 76. kép; *Kiállítás* 1982. 678–679.

13. SCHULEK F.: Jelentés a Boldogságos Szűzhöz címzett budavári plébániánál eszközölt kutatásokról. In: AE 8 (1876), 227–240; MYSKOVSZKY V.: A Renaissance kezdetei és fejlődése, különös tekintettel hazánk építészeti műemlékeire. Budapest, 1881, 30–31; BERZEVICZY A.: Beatrix királyné, Budapest, 1908, 391, 114. kép; SZENDREI J.: Monelli Bernát síremléke 1496-ból. In: Turul 41 (1927), 71–76; HORVÁTH H.: Il rinascimento in Ungheria, in: Annuario 3 (1938–1939) 100., 42. kép; VERNEI-KRONBERGER 1935. 41, 42, 70/184, 72/214; BALOGH 1939. 568; HORVÁTH H.: A Mátyás-kori magyar művészet. In: Mátyás király emlékkönyv II, 160; GEREVICH 1959. 313–315, 328; BALOGH 1966. 298; GEREVICH L.: The Art of Buda and Pest in the Middle-Ages. Budapest, 1971, 119, 309; RADOCSAY 1971. 483, Nr.83; GEREVICH L.: Budapest művészete a későbbi középkorban a Mohácsi vészig. In: Budapest története II. Szerk.: GEREVICH L., KOSÁRY D. Budapest, 1973, 308., 144. kép; BALOGH 1973. 204; BIAŁOSTOCKI 1975. 45., 126. kép; BALOGH 1974. 42; FEUERNÉ 1977. 20; DERCSÉNYI D., –ZÁDOR A.: Kis magyar művészettörténet, Budapest, 1981, 158–159; *Kiállítás* 1982. 679–680.

14. Ilyen vonás a keretelő sáv motívum-rendszere és gondos faragása, különösen a sarokrozetta finom crezete; a tabula ansata keretének profilja; a sisakfoslány visszahajló levelének a sarokrozettával azonos faragásmódja; stb.

15. MATHES 1827. 22., Tab. VI. Lit. B; MEMORIA 1856. 28; BALOGH 1933. 25., képe: 28; BALOGH 1939. 568; HORVÁTH H.: Il Rinascimento in Ungheria. In: Annuario 3 (1938–1939), 101; VERNEI-KRONBERGER 1939. 42., 23/b. kép; HORVÁTH H.: A Mátyás-kori magyar művészet. In: Mátyás király emlékkönyv II, 159; BALOGH 1955. 36, 40; GEREVICH 1959. 313., 9. kép; H. GYÚRKY K.: Die St. Georg Kapelle in der Burg von Veszprém. In: Acta Archeologica 15 (1963), 384; BALOGH 1966. 132, 299; BALOGH J.: Die ungarische Mäzene der Frührenaissance. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 5 (1970), 30; BALOGH 1973. 204, 208., 290. kép; BALOGH 1974. 42; BALOGH 1975. 192; HORVÁTH 1979. 93., 76/4. kép.

16. Egyelőre négy töredék került elő, ebből három összetartozik. Ez utóbbi csoportból a két kisebb: *Kiállítás* 1982. 619.

17. Ipolyság, r. k. tpl. külső, nyugati homlokzatán, a bejárattól balra a falban.

Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Lat. 535. fol. 32. recto, ill. Fol. Lat. 1691. fol. 35. verso; Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Collectio Kaprinaiana, B. tom. LXVII, utolsó, számozatlan levél; GERECZE 1906. 381; OSZVALD A.: Fegyverneki Ferenc, sági prépost, rendi vizitátor. 1506–1535. In: Emlékkönyv Szent Norbert halálának nyolcszázadik jubileumára. Gödöllő, 1934, 51; BALOGH J.: I mecenati ungheresi del primo rinascimento, in: AHA 13 (1967), 209, 212., 5. kép; Supis pamiatok na Slovensku III, Bratislava, 1969, 230; BALOGH J.: Die ungarische Mäzene der Frührenaissance. In: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz 5 (1970), 30.

Fegyverneki Ferenc esztergomi kapcsolataira: OSZVALD A. i.m; MÁLYUSZ E.: Az egyházi társadalom a középkori Magyarországon. Budapest, 1971, 228–234.

Fegyverneki sírkövén az (évtizedekkel) korábbi példákkal szemben a keretsáv végtelenül ismétlődő motívuma a felső sávban és a sarkokon tengelyre komponált: a középső pалmetta akantuszlevélserűen fodrozott, a többi nem. Az ornamentális dísz csaknem teljesen belesimul a szemcsés háttérbe; viszonyukban már nem két egymással párhuzamos, merev sík, hanem a síkra applikált, finoman modellált lapos plasztika a domináns. Ugyanez a lágyág jelenik meg a peremek és az élek legömbölyítésében (ezek világosan megkülönböztethetők a kopásoktól). Az Esztergomban, az 1490-es esztendőekben megjelenő típus valóban idáig finomulhatott el.

18. VILLÁNYI SZ.: Néhány lap Esztergom város és megye múltjából. Esztergom, 1891. 8, 14, 15, 20; LEPOLD A.: Az esztergomi vár története. In: Esztergom Évlapjai, 1936, 58–67; BALOGH 1933. 16, 21; BALOGH 1955. 8, 48/12; ZOLNAY L.: Esztergomi érsekek palotái a középkorban. In: Művészettörténeti Tanulmányok. Budapest, 1961. 201–229; PROKOPP M.: Vitáz János esztergomi palotája. In: Janus Pannonius tanulmányok, 255–265; FEUERNE 1977. 17, 19, 22, 217; HORVÁTH 1979. 86, 95–101, 107–108, stb.; *Kiállítás* 1982, 614–615.

19. BALOGH 1939. 523, 547.

20. VOIT P.: Gyarmati Dénes mester és a magyar építőgyakorlat. In: Művészettörténeti Tanulmányok, Budapest, 1957, 46–87; BALOGH 1975. 149–150; FÜGEDI E.: Az esztergomi érsekség gazdálkodása a XV. század végén. In: FÜGEDI E.: Kolduló barátok, polgárok, nemesek. Tanulmányok a magyar középkorból. Budapest, 1981, 114–238.

21. MATHES 1827. 21–22., Tab. VI. Lit. A; PÓR 1909. 7, 34–35; KOLLÁNYI 1900. 99–100; HORVÁTH 1979. 93.

22. HORVÁTH I.: IV. Béla király sírja nyomában. In: Dunakanyar tájékoztató, 1980/1, 88–89; *Kiállítás* 1982. 681.

23. Valószínűnek tartom egyébként, hogy a Gosztonyi-sírkő karikája is csak a félreértett maradványok rossz rekonstrukciója. A különben elég ép tábla ugyanis éppen ezen a helyen tört ketté (v. ö.: MATHES 1827. Tab. VI. Lit. B.) és a törésvonal széle megsérült. Lehet, hogy a karika felső rögzítését értelmezték rosszul a kiegészítők; a kérdés persze csak akkor dől el, ha a kiegészítéseket eltávolítják (v. ö. 7. jegyzettel!).

24. H. GYŰRKY K.: Az egykori budai domonkos kolostor. Budapest, 1976, 35. kép; H. GYŰRKY K.: Das mittelalterliche Dominikanerkloster in der Burg von Ofen. Budapest, 1981, 150–153., képe: 140.

25. Múzsák 1973/3. 43., képpel; NAGYBÁKAY P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres köve. In: A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei, 13, Veszprém, 1978, 124–125.

26. AUGUST GERŐ: A porvai síremlék. In: AÉ 14 (1880), 220–221; BALOGH 1955. 36; BALOGH 1973. 204; DAX M., ÉRI I., MITHAY S., PALÁGYI SZ., TORMA I.: Veszprém megye régészeti topográfiája. A pápai és a zirci járás. Budapest, 1972, 218.

27. NAGY I.: Síremlékek. In: Sz. 8 (1874), 354; MYSKOVSZKY V.: A renaissance kezdete és fejlődése különös tekintettel hazánk építészeti műemlékeire. Budapest, 1881, 34–35; CSERGHEŐ, G.–CSOMA, J.: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn, Budapest, 1890. 66–69; BÁRCZAY O.: A kassai székesegyház sírköveiről. In: AÉ 13 (1893), 436. GERECZE 1906. 77; WICK B.: Kassa régi síremlékei. Kassa, 1933, 70–72; VERNEI-KRONBERGER 1939. 42, 44, 71/189; WICK B.: Kassa története és műemlékei. Kassa, 1941, 416; BALOGH 1966. 527–528; Supis pamiatok na Slovensku II. Bratis-

lava, 1968, 99; NAGY Á.: Négy renaissance-kori síremlék a középkori egri Szent János székesegyház-ból. In: Az Egri Múzeum Évkönyve VIII–IX. Eger, 1972, 112; BALOGH 1973. 209; NAGYBÁKAY P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres köve. In: A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei 13, Veszprém, 1978, 125; *Kiadllítás* 1982. 689–690.

28. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Hung. 1413. V. fol. 53. recto-verso; NAGYFALUSI L.: A kapornaki apátság története I–II, Kalocsa, 1941–1942, 89/60, 103; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl, Budapest, 1959, 216; NAGYBÁKAY P.: Beriszló Péter veszprémi püspök címeres köve. In: A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei 13, Veszprém, 1978, 125.

29. Általános irodalom: EHRENBERG H., HAMPEL J.: Firenzei János magyar- és lengyelországi művei. In: *AE* 13 (1893), 250–257; BALOGH 1943. 212–213. (a teljes irodalommal); GEREVICH 1959. 309–338; BALOGH 1966. 298; Legújabbban: HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke. In: *ÉÉT* (sajtó alatt). Itt köszönöm meg Horler Miklósnak, hogy kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

30. Két sírkőről biztosan tudjuk, hogy már előre fölállították: az egyik Szántói Ambrus már említett síremléke, ahol a halál dátumát utólag karcolták rá a köre (v. ö. 21. jegyzettel), a másik Kesztlöczi Mihály olvasókanonok (+ 1499) sírköve, amelynek csak a felirata maradt ránk, s ebből tudjuk, hogy Kesztlöczi még életében elkészíttette (v. ö. 57. jegyzettel).

31. Ez kiderül abból is, hogy az alsó sort kissé balra csúsztatták a felsőhöz képest, mintegy helyet hagyva a majdani kiegészítésnek.

32. V. ö. V. KOVÁCS S.: Garázda Péter, In: *ItK* 41 (1957), 59–60; GENTHON I.: Magyarország művészeti emlékei I. Dunántúl, Budapest, 1959. 91.

33. A harmadik sor „ex” prepozícióját mindenki elfogadta, noha metrikailag kifogásolható, kivéve a *MEMORIA* 1856. összeállítását és Ábel Jenőt (ÁBEL J.: Petrus Garazda, ein ungarischer Humanist des XV. Jahrhunderts. In: *Ungarische Revue* 3 [1883], 30–31.). Ez a szövegrész teljes egészében gipszből van és nem indokolja semmi.

34. MATHES 1827. 22–23.

35. *Jani Pannonii Poemata, Pars prima*, Edidit Samuel TELEKI, Trajecti ad Rhenum 1784, 360. (*Elegiarum Lib. I. Eleg. IX.* 117–120)

36. HORVÁTH J.: Janus Pannonius műfajai és mintái. In: *Janus Pannonius tanulmányok*, 337–389.

37. HORVÁTH 1935. 171.

38. HORVÁTH 1935. 171–178; GERÉZDI 1964. 259–260.

39. HORVÁTH 1935. 175; V. KOVÁCS S.: Garázda Péter. In: *ItK* 41 (1957), 59–60.

40. ÁBEL J.: Johannes Mezerzius, der Begründer der dazischen Epigraphik. In: *Ungarische Revue* 3 (1883) 374–384; BARABÁS M.: Művelődéstörténeti adatok. In: *TT* 1907, 437–443; KELÉNYI B. O.: Egy magyar humanista glosszái Erasmus Adagiájához. In: *A Fővárosi Könyvtár Évkönyve* 9 (1939), Budapest, 1940, 81; BALOGH 1943. 193–194; BÓNIS 1971. 322, 328; V. KOVÁCS S.: A humanista Lászlai János. In: *Filológiai Közöny* 17 (1971), 351–352; TONK S.: Erdélyiek egyetemjárása a középkorban. Bukarest, 1979, 123.

41. HORVÁTH 1935. 175.

42. (az apparatus criticus rividitéseivel)

F Franciscus *Fasching*, Nova Dacia, Claudiopoli 1743, 55–56.

B Petrus *Bod*, Hungarus tymbaules, s.l. 1764, 11.

K Stephanus *Kaprinai*, Hungaria diplomatica temporibus Mathiae de Hunyad Regis Hungariae Pars II, Vindobonae 1771, 392/3.

T Jani Pannonii opusculorum pars altera, edidit Samuel Teleki, Trajecti ad Rhenum 1784, 178–179.

C Josephus Koller, Historia Episcopatus Quinqueecclesiarum, tom. IV, Posonii 1791, 28/d.

(CORNIDES Dániel kéziratából)

43. Kéziratok:

- S SZAMOSKÖZY ISTVÁN följegyzése a 16–17. század fordulójáról
Budapest, Magyar Országos Levéltár,
Neoreg. act. fasc. 362. nr. 14.
kiadásai: BARABÁS M.: Művelődéstörténeti adatok, In: TT 1907, 440; BALOGH
1943. 249–250; ENTZ 1958. 171–172.
(a szöveget BALOGH 1943. után közlöm)
- V Johannes Georgius Vett kézírata a gyulafehérvári székesegyház sírköveiről, 1696.
szept. 28–29.
Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Ms. 977. Napló 1697-ből. (v. ö. BALOGH
1980. 90.)
(a szöveg másolatát Balogh Jolán szívésségéből tanulmányozhattam és közölhettem;
fogadja érte hálás köszönetem).
- W Carolus WAGNER, *Collectio variarum inscriptionum et epitaphiorum in Regno
Hungariae et adnexis provinciis repertorum*
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1701. fol. 20. verso
44. RÓMER F.: Előleges jelentés a nagyváradai várban 1883-ban történt ásatásról. In: AÉ 3 (1883),
XXIII–XXIV; BUNYITAI V.: A váradai püspökség története III. Nagyvárad, 1884, 112–113;
CSERGHEŐ G., CSOMA J.: *Alte Grabdenkmäler aus Ungarn*, Budapest, 1890, 69–74; BALOGH
1939. 577; BALOGH 1943. 280–281; BALOGH 1973. 210; BALOGH J., *Varadinum, Várad vára*
I–II. Budapest, 1982, 1:34., 91. kép, 2:283–285.
45. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart. Lat. 535. fol. 31. recto, ill. Fol. Lat. 1691. fol.
35. recto; Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, *Collectio Kaprinaiana*, A. tom. XXXV. p. 544, ill. B. tom.
LXVII. pp. 225–226; CSOMA J.: *Magyar sírkövek III. A Pálócziak sírköve*, 1519. In: *Turul* 6 (1888),
125–126; GERECZE 1906. 1057; GERVERS-MOLNÁR V.: *The History of Sárospatak's Court
Revealed in Sepulchral Monuments*. In: *Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay*. Braga 1971, 249–250;
BALOGH 1973. 211; DÉTSZY M.: *Sárospatak*. Budapest, 1979, 28., 7. kép; GERVERS-MOLNÁR
V.: *Sárospataki síremlékek*. Budapest, 1983, 23–24, 66–67.
46. DERCSÉNYI D., POGÁNY F.: Pécs. Budapest, 1956, 61; PETROVICH E.: *Janus Pannonius*
Pécs, in: *Janus Pannonius tanulmányok*, 124–125.
47. *Janus Pannonius*, Dicsének Jacobus Antonius Marcellusra, fordította, kiadta és bevezette HEGE-
DŰS I. Budapest, 1897, 31–32.
48. FRAKNÓI V.: *Hunyadi Mátyás király*. Budapest, 1890, 211–224; HUSZTI J.: *Janus Pannonius*,
Pécs, 1931, 273–286; KARÁCSONYI B.: *Janus Pannonius és a centralizáció*. In: *Janus Pannonius ta-
nulmányok*, 93–118; M. D. BIRNBAUM. *Janus Pannonius, Poet and Politician*, Zagreb, 1981.
49. D. H. Remete. In: *Prosvjeta* 9 (1901), 226–227; MARGALITS E.: *Szláv történelmi szemle*. In:
Sz. 37 (1903), 278; HUSZTI J.: *Janus Pannonius*. Pécs, 1931, 285, 408/69.
50. *Antonius de Bonfinis, Rerum Ungaricarum Decades*, Edd. I. FÖGEL, B. IVÁNYI, L. JUHÁSZ, t.
IV. pars 1, Budapest, 1941, 47–48. (Dec. IV, Lib. 3.)
51. *Janus Pannonius opusculorum pars altera*, Edidit SAMUEL TELEKI, *Trajecti ad Rhenum* 1784,
113–114; JOSEPHUS KOLLER, *Historia Episcopatus Quinqueecclesiarum*, t. IV, Posonii, 1796,
15–16.
52. HELTAI G.: *Krónika az magyaroknak dolgairól*. Sajtó alá rendezte KULCSÁR M. Budapest,
1981. 326. Heltai parafrázisa még jobban kifejezi ehelyütt Bonfini felfogását, mint Bonfini maga,
ezért idézem őt.
53. KERESÉNYI D.: *A magyar irodalom Mátyás király korában*. In: *Mátyás király emlékkönyv II*,
116; BÁN I.: *Janus Pannonius és a magyar irodalmi hagyomány*. In: *BÁN I.: Eszmék és stílusok*,
Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1976, 51.
54. KARDOS 1955. 148–149; *Janus Pannonius munkái latinul és magyarul*. Szerk. és az utószót ír-
ta V. KOVÁCS S. Budapest, 1973, 494; BALOGH J.: *Janus Pannonius képmásai*. In: *Janus Panno-
nius tanulmányok*, 91–92; RÓZSA GY.: *Janus Pannonius síremléke*, u. o. 209.
55. FRAKNÓI V.: *Hunyadi Mátyás király*. Budapest, 1890, 20–22; HUSZTI J.: *Callimachus Experiens*

költeményei Mátyás királyhoz, Budapest, 1927, 16–17; KARDOS T.: Mátyás udvara és a krakkói platonisták. In: *Apollo* 1 (1935), 63–69; HORVÁTH 1935. 117–119; GERÉZDI 1964. 209, 249, 251, 260; BALOGH 1966. 79/4, 630, 635, 651–652, 658; GERÉZDI 1968. 97; BÓNIS 1971. 230; SLASKI, J.: Janus Pannonius és a lengyelek. In: *Janus Pannonius tanulmányok*, 519; BIAŁOSTOCKI 1976. 47, 85/47.

56. FRAKNÓI V.: Egyháznagyok a magyar középkorból, Budapest, 1916, 106–172; GERÉZDI 1968. 75–142; BÓNIS 1971. 229–230.

57. KOLLÁNYI 1900. 109; BALOGH 1966. 550–551, 661, 674; GERÉZDI 1968. 99/58.

58. Petrus de Warda, *Epistolae, Praefatus est et indicem chronologicum subiecit Carolus WAGNER*, Posoniae-Cassovia 1776, 74–76; Josephus KOLLER, *Historia Episcopatus Quinqueecclesiarum*, t. IV. Posonii, 1796, 495–496. (v. ö.: GERÉZDI 1968. 98 (57); BALOGH 1966. 635; Magyar humanisták levelei, válogatta V. KOVÁCS S. Budapest, 1971, 377.

59. HUSZTI J.: Callimachus Experiens költeményei Mátyás királyhoz. Budapest, 1927, 19; HUSZTI J.: *Janus Pannonius*. Pécs, 1931, 294, 412/29.

60. HORVÁTH 1935. 81, 170, 134.

61. GERÉZDI 1968. 170.

62. GERÉZDI 1964. 255, 260.

63. CSAPODI CS.: *The Corvinian Library, History and Stock*, Budapest, 1973, 254, nr. 349; CSAPODI CS.: *A Janus Pannonius-szöveggyűjtemény*, Budapest, 1981, 15, 27, 48, 49, 52, 82.

64. KULCSÁR P.: *Der Humanismus in Ungarn*. In: *Kiállítás* 1982. 60.

65. *Janus Pannonius – Magyarországi humanisták*, válogatta KLANICZAY T. Budapest, 1982, 1334.

66. IVÁNYI B.: Egy 1526 előtti ismeretlen kéziratos formuláskönyv. In: *TT* 1904, 529. (datálása: 481.)

67. SRS, *Janus Pannonius halála napja*. In: *Sz.* 52 (1918), 550–551.

68. *Ernusz Zsigmond pécsi püspök (1473–1505)*

69. *Janus Pannonius*

70. V. ö. MADZSAR I.: *Ernuszth János és háza Budán*. In: *Sz.* 52 (1918), 65–66.

71. V. ö. HUSZTI J.: *Janus Pannonius*. Pécs, 1931, 402/55.

72. *Uo.*

73. *Elírás millesimo quadringentesimo septuagesimo secundo (etc) helyett*

74. V. ö. 71. jegyzet

75. Ez a fajta rövidítés az egész formuláriumban általános.

76. Ez az időpont, amely már csak Ernusz Zsigmond püspöksége és X. Leó pontifikátusának ideje miatt is képtelenség, joggal kelthetne megütközést, ha nem éppen ebből az elírásból világlanék ki a legjobban, hogy a formuláskönyv összeállítója mennyire nem a dátumra figyelt.

77. HUSZTI J.: *Janus Pannonius*. Pécs, 1931, 402/55.

78. GRÓH I.: *A nyírbátori református templom*. In: *AE* 13 (1893), 413–415; LEFFLER B.: *A nyírbátori református templom*. In: *AE* 35 (1915), 261–287; GERECE 1906. 758; KALMÁR J., SZALONTAI B.: *A Báthoryak címeres emlékei*. In: *A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve* II, 1959, Budapest, 1961, 68., 17. kép; BALOGH 1966. 376/2, 718; ENTZ G., SZALONTAI B.: *Nyírbátor*, Budapest, 1978. 33–34, 39., 2. kép; – *Kiállítás* 1982. 582–584.

Az oldallap töredékét ma a nyírbátori Báthori István Múzeum őrzi, ahova a református (volt Szent György) templomból került, 1981 őszén. Anyaga vörösmárvány. Méretei: 19 x 27,5 x 4 cm.

Felirata:

...VOSQVI.../...HACREQVIES.../...HVNC...

A szöveg rekonstrukcióját (apró hibával) lásd: ENTZ G., SZALONTAI B.: i.m. 39.

A szöveg kéziratos másolatai: Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1691 fol. 30. recto-verso, ill. Fol. Lat. 1701. fol. 13. recto.

A szöveg kiadásai: RÉVAY PÉTER, *De monarchia et Sacra Corona regni Hungariae centuriae septem*, in: *Scriptores rerum Hungaricarum*, Cura et studio Joannis Georgii Schwandtneri, tom. 2. Vindobonae 1746, 697–698. PETRUS BOD, *Hungarus tymbaules*, s. 1. 1764. 10.

A töredék s a betűk mérete alapján nem lehet eldönteni, hogy melyik oldalból való a fragmentum; az egész vers teljes egészében elért volna egy cca. 100 x 100 cm-es táblán. A lap egyébként meglepően vékony (4 cm), hátlapját is gondosan faragták, de nem csiszolták le.

79. JANKOVICH M.: Zápolya Imre' és István' hamvai. In: Tudományps Gyűjtemény, 1818. 9. 5; HRADSKZY J.: Initia, progressus ac praesens status Capituli Scepusiensis. Szepesváralja, 1902, I, 130, 137, 162–163, 169; DÍVALD K.: Szepes vármegye művészeti emlékei II, Budapest, 1906, 100–103., 1–2. kép; GERECZE 1906. 830; HEKLER A.: Ungarische Kunstgeschichte. Berlin, 1937, 54, 56; O. SCHÜRER, E. WIESE: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn–Wien–Leipzig, 1938, 81–82., 294 kép; BALOGH 1939. 567, 569; VERNEI-KRONBERGER 1939. 46; HORVÁTH H.: A Mátyás-kori magyar művészet. In: Mátyás király emlékkönyv, II. 160–161; BALOGH J.: A magyar renaissance építészet. Budapest, 1953. 14; BALOGH 1966. 297–298, 721; Supis pamiatok na Slovensku III, Bratislava 1969, 173; BALOGH 1973. 198, 203–204; *Kiállítás* 1982. 683–684.
80. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Fol. Lat. 1691. fol. 19. verso – 20. recto, ill. Fol. Lat. 1701. fol. 4. recto. PETRUS BOD, Hungarus Tymbaules, s. 1. 1764, 10–11; CAROLUS WAGNER, *Analecta Scepusii sacri et profani, Pars prima*, Viennae 1776, 341.
81. BALOGH J.: Ioannes Duknovic de Tragurio. In: AHA 7 (1961), 71; BALOGH 1966. 721; ANDELA HORVAT: Über das Eindringen der italienischen Renaissance aus der pannonischen Region nach Nordkroatien. In: Actes du XXII^e congrés international de l'art, Budapest, 1969, Budapest 1972, I, 632–633, III, 193/2. kép; BALOGH 1973. 208, 211; BALOGH 1974. 42; A. HORVAT: Između Gotike i Baroka. Zagreb, 1975, 41.
82. MATHES 1827. 102. §, Tab. VII. Lit. B; IPOLYI A. kisebb munkái I, Budapest, 1873, 194; GERECZE 1906. 284; BALOGH 1966. 721; HORVÁTH 1979. 106., 75/4. kép. (a Vitéz-síremlék nem az ún. „oldallap” miatt szerepel itt!)
83. Reinhold Lubenau német utazó leírása 1587-ből (Esztergom, Szent Adalbert-székesegyház) „Da den grose Altars gestanden, welches nicht mehr verkanden, leidt ein Stein von schönem rothem Marmor, der wie Blut so roht, und so hartt, das man mitt einem Meser nicht drein ritzen kan, darauf ein Erzbischof in seinem Habit gehauen, und herumb: Gregorius Thezatmar archiepiscopus Strigoniensis huius ecclesiae cancellarius mortuus anno 1524. 11. april.” (Beschreibung der Reise des Reinhold LUBENAU, herausgegeben W. SAHM. In: Mitteilungen aus der Statbibliothek zu Königsberg IV, Königsberg 1912, 1. Teil, 75.)
84. BALOGH J.: Janus Pannonius képmásai. In: Janus Pannonius tanulmányok, 91.
85. BALOGH 1966. 720; BALOGH J.: Janus Pannonius képmásai. In: Janus Pannonius tanulmányok, 90–92.
86. FINÁLY H.: A besztercei szöszedet, Latin-magyar nyelvemlék a XV. századból. Budapest, 1892, 35.
87. CALEPINUS latin-magyar szótára, kiadta MELICH J. Budapest, 1912, 334.
88. GERŐ L.: Eger, Budapest, 1954, 21. kép; Heves megye műemlékei II. Budapest, 1972. 145; NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János-székesegyházból. In: Az Egri Múzeum Évkönyve VIII–IX, 1970–71, Eger 1972, 106; *Kiállítás* 1982. 688–689.
89. CSERGHEŐ G., CSOMA J.: Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Budapest, 1890, 74–79; GERECZE 1906. 818; DÍVALD K.: Szepes vármegye művészeti emlékei II. Budapest, 1906, 101, 104–105; *Kiállítás* 1982. 685.
- 1982 januárjában a Magyar Nemzeti Galéria megbízásából másolat készült a sírkőről, s így vált lehetővé, hogy a kő profilját is megvizsgáljuk. Úgy látszik, hogy a sírkövet eredetileg is falba szánták, szegélye ugyanis, a faragás alapján, nem illeszkedhetett közhöz.
90. HORLER M.: Ioannes Fiorentinus Forgách-síremléke. In: ÉÉT (sajtó alatt), v. ö. a 29. jegyzettel
91. MOCSÁRY A.: Nemes Nógrád vármegyének Historiái, Geographiai és Statistikai Esmertetése, Rézre metszett rajzolatokkal. Pest, 1826, I, 166., képpel; GERECZE 1906. 538; Supis pamiatok na Slovensku II. Bratislava, 1968, 9; *Kiállítás* 1982. 685–686.
92. Heves megye műemlékei II. Budapest, 1972, 145; – NAGY Á.: Négy renaissance kori síremlék a középkori egri Szent János-székesegyházból. In: Az Egri Múzeum Évkönyve VIII–IX, Eger 1972, 107.
93. Szepeshely, Szent Márton-székesegyház
94. CAROLUS WAGNER: *Analecta Scepusii sacri et profani*, Tyrnaviae. 1776, Pars prima, 360.
95. Az egri egykori Szent János-székesegyház a várban.
96. Nagylucei Orbán egri püspök (1486–1492)
97. Somorjai Fodor István szerémi püspök (1490–1494), Nagylucei Orbán egri püspök unokaöccse.

98. Idézi: IPOLYI A. kisebb munkái IV. Budapest, 1887, 208.

99. BALOGH 1973. 209.

100. V. ö. G. SÁNDOR M.: A baranyai művészet a reneszánsz stílusáramlatában. In: Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 25 (1981), 113–114.

101. BONCZ O.: Csáktornyai Ernuszt Zsigmond címere 1488. In: AÉ (1891), 178; SZÖNYI O.: A pécsi vár egyik belső maradványa. In: A „Pécs-Baranyamegyei Múzeum Egyesület” Értesítője 7 (1914), 136–137; BALOGH 1973. 203; BALOGH 1975. 193., 87. kép

102. JOSEPHUS KOLLER: Historia Episcopatus Quinqueecclesiarum, t. IV, Posonii, 1796, 506–507; SZÖNYI O.: A pécsi székesegyház. In: Magyar Művészet 5 (1929), 472.

103. GEORGIUS PRAY: Specimen Hierarchiae Hungaricae... Pars prima, Posonii-Cassovia, 1776, 213/c; GERECE 1906. 713, 1059; BALOGH 1973. 203; BALOGH 1975. 191.

104. A latin szöveg:

„Utque hoc obiter saltem addam, felix Urbs, Quinqueecclesiae, duobus incolis, quorum alter Janus Pannonius dictus, perinde ut hic episcopus, Hungariam literis beavit; quemadmodum ex Epitaphio, quod funeris sui Cantator Cygnus ante mortem sibi ipse cecinerat, et hodieque marmori incisum ibidem visitur, hoc modo posteritati transmittit:

Hic situs est Janus, patriam qui primus in istam,

Duxit laurigeras, ex Helicone Deas.

Hunc saltem titulum livor concede sepulto,

Invidiae non est in monumenta locus.”

(Rudus revidium seu breves rerum ecclesiasticarum Hungaricarum juxta Transylvanicarum inde a prima reformatione commentarii, Cibinii 1684, másik kiadása: Miscellanea Tigurina, edita, inedita, vetera, nova, theologica, historica, etc, etc. ... II. Theil, II. Ausgabe, Zürich 1723, 159.)

Ezt a latin szöveget maga Pápai Páriz fordította magyarra, s közben fordítását ki is bővítette.

Ennek kiadása meghiusult, s maga a kézirat is eltűnt: a szöveg csak későbbi másolatokban maradt ránk. Ezek egyikét THURY ETELE adta ki:

„... Mely az ő maga epitaphiumából, melyet magának mint a hatyú éneklett vala, és az mely ma is ottan márványkő oszlopokra fel vagyon metszve...” (a sírvers már a Teleki kiadás szerint) (Pápai Páriz Ferenc; Romlott fal felépítése, 1685, kiadja THURY E. In: Magyar Protestáns Egyháztörténeti Adattár 5, Budapest, 1906, 159.) Másik (Marosvásárhely, a Teleki-tékában őrzött) másolatát NAGY Géza adta ki:

„Mely az ő maga epitáfiumából, [melyet magának mint a hatyú éneklett vala], és mely ma is ott márványkő oszlopra fel vagyon [metszve]...”

(Pápai Páriz Ferenc: Békességet magamnak, másoknak, Bevezető tanulmánnyal és magyarázó jegyzetekkel közlésezi NAGY G. Bukarest, 1977, 293–294.) Azt hiszem, ehhez nem kell kommentár. A Pápai Páriz-filológia vonatkozó problémáiról és feladatairól: NAGY G. i.m. 674–677.

105. RÓZSA GY.: Janus Pannonius pécsi síremléke. In: Janus Pannonius tanulmányok, 209–219.

Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum aliarumque tam prisci quam nostri seculi memorabilium hominum de archetypis expressa... Breslau 1574. fol. 22 recto.

Felvetődhetnék valóban, hogy Tobias Fendt valamilyen helyszíni vázlat alapján dolgozott, ha a síremlék részletformái nem tűnnének fel minduntalanul olyan metszeteken is, amelyek aligha készülhettek autopszia alapján. Igen jellemző a feliratos tábla szerkezete (bár maguk a díszítő motívumok is többször visszatérnek), az, hogy a gyámkő képlékeny, könnyen hajló lemeze két, egymásra merőleges tengely körül elfordul: két vége a feliratos tábla függőleges tengelyével párhuzamosan, az alsó része pedig a tábla vízszintes tengelyével párhuzamosan. Ez a tipikus manierista szerkesztésmód szinte mindegyik sematikus kereten előfordul, és megjelenik még a Januséval egy lemezről nyomott Poliziano-epitaphiumon is. A koronázó tympanont párkány (és képszek) közbeiktatása nélkül, közvetlenül tartó két kannelúrázott konzolhoz harmadikként csatlakozó, „felesleges” középső konzol szintúgy tipikus manierista szerkezeti megoldás. A Magyarországon fennmaradt XV. század végi alkotásokkal ezek az elvek a legteljesebb ellentmondásban állnak, s a síremlékplasztika sem ismer ehhez még csak hasonlót sem a korszakban; nyolcvan-száz évvel később igen. Úgyhogy a Fendt nem túl gazdag, de roppant jellemző formaapparátusnak hála, az album belső összefüggéseiből is egyértelműen kiderül, hogy a Janus-síremléket ábrázoló metszet előképét a kortárs emléanyagban, vagy még

inkább valahol a mester fantáziájában kell keresnünk és nem Magyarországon. Ezt látszik még alátámasztani az is, hogy az epigramma első sorában „Istrum” áll az autentikus „Histrum” helyett (v. ö. Garázda Péter sírversével) s a szöveget, ha módjával is, de központozták; ezek esetleg valamelyik Janus-kiadásból kerülhettek Fendthez. Ezzel az epigráfiai lazasággal szemben pl. a Reuchlin-síremléken még a sorvégződések is (egyetlen ióta kivételével) megegyeznek az eredeti levőkkel; vagyis ha Fendt valamelyik metszetén ehhez hasonló még előfordul, ti. hogy a sorok látszólag érthetetlenül szóródva, mondhatnánk, csak lézengenek a tágasabb, nem hozzájuk méretezett térben, ott tényleg az eredetiről készült vázlattal, vagy legalábbis a szöveg betűhív átiratával dolgozott a mester, kínosan ügyelve, hogy pontosan kövesse az előtte levő mintát.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy bár a metszetnek semmi köze nincs az eredeti síremlékhez, az mégis fontos adalékul szolgál Janus 16. századi utóéletére nézve, hogy Petrarca, Ficino, Poliziano, Ariosto, mi több, Cicero, Livius s a humanizmus egyéb szentjei közé méltatták sorolni egy Boroszlóban, 1573-ban megjelent műben. Úgy látszik, volt Janusnak utóélete a képzőművészetben, jelesül a sokszorosított grafikában is; a jelenséget mindenesetre érdemes volna tovább kutatni.

106. BALOGH 1943. 249–250.

107. ENTZ 1958. 123, 132, 139, 205, 210, 212–213; ZOVÁNYI J.: A magyarországi protestantizmus 1565-től 1600-ig. Budapest, 1977, 57.

108. VARJU E.: A Hunyadiak síremlékei a gyulafehérvári székesegyházban. In: Magyarország műemlékei I. Szerk.: FORSTER GY. Budapest, 1905, 79.

109. ENTZ 1958. 188–189.

110. ENTZ 1958. 123, 139, 188–190, 213; BALOGH 1980. 92, 99.

111. BARTONIEK E.: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyar történetírás történetéből. Sajtó alá rendezte RITÓOKNÉ SZALAY Á. Budapest, 1976, 276–302; Humanista történetírók, válogatta KULCSÁR P. Budapest, 1977. 1124–1125; SINKOVICS I.: Szamosközy István. In: Szamosközy I.: Erdély története (1598–1599, 1603.), válogatta a bevezetést és a jegyzeteket írta SINKOVICS I. Második, átdolg. kiadás, Budapest, 1977, 10, 40/11.

112. BALOGH 1980. 90.

113. KOSÁRY D.: Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Budapest, 1980, 149.

114. FRANCISCUS FASCHING: Nova Dacia. Claudiopoli, 1743, 55–56.

115. Jagello Izabella (1519–1559), I. (Jagello) Zsigmond lengyel király és Bona Sforza lánya, Szapolyai János magyar király felesége (1539-től), János Zsigmond anyja.

116. Itt Fasching összetéveszti a neveket. János Zsigmond síremlékéről: BALOGH 1980. 93.

117. Szapolyai János (1487–1540), Szapolyai István és Hedvig tescheni hercegnő fia. 1526-tól magyar király.

118. János Zsigmond (1540–1571) Magyarország választott királya, Erdély fejedelme, Szapolyai János magyar király és Jagello Izabella lengyel hercegnő fia.

Giorgio Blandrata (1515–1588), Izabella, majd János Zsigmond és a későbbi fejedelmek udvari orvosa, János Zsigmondra gyakorolt befolyását előbb a helvét, 1562-től pedig az unitárius tanok propagálására használta fel.

119. ENTZ 1958. 65, 134, 141, 169, 190.

120. BALOGH 1974. 42.

121. idézi: BALOGH 1980. 91.

122. V. ö.: BALOGH J.: Késő renaissance kőfaragó műhelyek VI. In: ARH 7 (1979), 196.

123. BÁGYUJ L.: A gyulafehérvári székesegyház helyreállítása. In: Korunk 37 (1978) 12, 1039.

124. V. ö. 122. jegyzet

125. Legjobb tudomásom szerint semmi sem indokolta a tumbáknak a Várdai kápolnába való áthelyezését azonkívül, hogy ott jobban láthatók.

126. idézi: ENTZ 1958. 214, nr. 217.

127. Entz Géza ezt az adatot kizárólag I. Rákóczi György síremlékének maradványaira vonatkoztatta, de ezt a feltételezést a töredékek anyagán kívül nem indokolja semmi. (V. ö.: i.m. 141, 213, nr. 216.)

128. Antonius Szeredai, Collectio continens Tabulas vetustorum ac recentiorum monumentorum, quae in Templo Alba- olim Juliensi, nunc Carolinensi in Transilvania sunt, fueruntque locata, Albae Carolinae 1791.

Szeredai azonban őt, ma is a gyulafehérvári székesegyházban levő sírkőről sem ír. (V ö. ENTZ 1958, 168.)

129. KAZINCZY F.: Erdélyi levelek, sajtó alá rendezte ABAFI L. Budapest, 1880, 355–357.

(V ö.: KAZINCZY FERENC művei, Budapest, 1979, I, 899–901, II, 853–854.)

130. BALOGH 1943. 249–250.

131. RITOÓKNÉ SZALAY Á.: *Nympha super ripam Danubii*, in: ItK 87 (1983/1–3) (sajtó alatt) Nagyon köszönöm Ritoókné Szalay Ágnesnek, hogy e számomra rendkívül fontos tanulmányának kéziratát rendelkezésemre bocsátotta és több hasznos tanáccsal is segített.

132. E. PANOFISKY, *Tomb Sculpture*, London 1964, 67–69.

133. Ha egészen konkrét előképét mindeddig nem is találtuk meg, az összetevő motívumok, a koszorúval övezett címerpajzs, vagy a tabula ansata stb. épp közhelyszerűsége miatt, lépten-nyomon, a legkülönbözőbb funkciójú emlékeken jelenik meg Itália-szerte. Talán elég, ha legkorábbi magyarországi előfordulását említjük meg itt, Szathmári György kassai címerkövét (1492) (v ö.: BALOGH 1973. 202, 219.).

134. Jani Pannonii opusculorum pars altera, Edidit SAMUEL TELEKI, Trajecti ad Rhenum 1784, 113–114.

135. BIAŁOSTOCKI 1976. 46–47.

136. FEUERNÉ TÓTH R.: Művészet és humanizmus a kora reneszánsz Magyarországon, kandidátusi disszertáció tézisei. Budapest, 1981. 11. skk. Itt köszönöm meg Feuerné Tóth Rózsának, hogy értékes megjegyzéseivel többször is segítségemre volt.

137. BALOGH J.: Die ungarischen Mäzene der Renaissance. In: *Kiállítás* 1982. 73–81.

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

AÉ Archeológiai Értesítő

AHA Acta Historiae Artium

ARH Ars Hungarica

BALOGH 1939 BALOGH J.: A késő gótikus és a renaissance-kor művészete. In: Magyar Művelődéstörténet II. Magyar renaissance, szerk. DOMANOVSKY S, Budapest 1939, 509–585.

BALOGH 1943 BALOGH J.: Az erdélyi renaissance I. Kolozsvár, 1943.

BALOGH 1955 BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz-kápolna, Budapest, 1955.

BALOGH 1966 BALOGH J.: A művészet Mátyás király udvarában I–II. Budapest, 1966.

BALOGH 1973 BALOGH J.: A reneszánsz kor művészete. In: A magyarországi művészet története, szerk. FÜLEP L., DERCSÉNYI D., ZÁDOR A. Budapest, 1973. ötödik kiad. 193–259.

BALOGH 1974 BALOGH J.: A késő reneszánsz kőfaragó műhelyek I. In: ARH 2 (1974), 27–59.

BALOGH 1975 BALOGH J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn, Matthias Corvinus und die Kunst, Graz 1975.

BALOGH 1980 BALOGH J.: A késő reneszánsz kőfaragó műhelyek VII. In: ARH 8 (1980), 25–103.

BIAŁOSTOCKI 1976 BIAŁOSTOCKI, J.: The Art of the Renaissance in Eastern Europe. London, 1976.

BÓNIS 1971 BÓNIS GY.: A jogtudó értelmiség a Mohács előtti Magyarországon. Budapest, 1971.

ENTZ 1958 ENTZ G.: A gyulafehérvári székesegyház. Budapest, 1958.

ÉÉT Építés-Építészettudomány

FEUERNÉ 1977 FEUERNÉ TÓTH R.: A reneszánsz építészet Magyarországon. Budapest, 1977.

GERECZE 1906 GERICZE P.: A műemlékek helyrajzi jegyzéke és irodalma. In: Magyarország műemlékei II. szerk. FORSTER GY. Budapest, 1906.

GERÉZDI 1964 GERÉZDI R.: A humanista irodalom kialakulása (kb. 1450–kb. 1530). In: A magyar irodalom története 1600-ig, szerk. KLANICZAY T. Budapest, 1964, 205–267.

GERÉZDI 1968 GERÉZDI R.: Janus Pannoniustól Balassi Bálintig. Budapest, 1968.

GEREVICH 1959 GEREVICH L.: Joannes Fiorentinus und die pannonische Renaissance. In: AHA 6 (1959) 309–338.

- HORVÁTH 1935 HORVÁTH J.: Az irodalmi műveltség megoszlása. A magyar humanizmus. Budapest, 1935.
- HORVÁTH 1979 HORVÁTH I., H. KELEMEN M., TORMA I.: Komárom megye régészeti topográfiája I. Esztergom és a dorogi járás, Budapest, 1979.
- ItK Irodalomtörténeti Közlemények
- Janus Pannonius tanulmányok Janus Pannonius Tanulmányok, szerk. KARDOS T., V. KOVÁCS S., Budapest, 1975.
- KARDOS 1955 KARDOS T.: A magyarországi humanizmus kora. Budapest, 1955.
- Kiállítás 1982 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn, Kiállításkatalógus, Wien, 1982.
- KOLLÁNYI 1900 KOLLÁNYI F.: Esztergomi kanonokok 1100–1900, Esztergom 1900.
- MATHES 1827 J. N. MATHES: Veteris arcis Strigoniensis ... descriptio, Strigonii 1827.
- Mátyás király emlékkönyv Mátyás király emlékkönyv I–II. szerk. LUKINICH I. Budapest, 1940.
- MEMORIA 1856 Memoria Basilicae Strigoniensis Anno 1856 die 31. Augusti Consecratae, Pest 1856.
- MÉ Művészettörténeti Értesítő
- RADOCSAY 1971 RADOCSAY D.: Les principaux funéraires médiévaux conservé à Budapest. In: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay. Braga, 1971, 461–486.
- Sz Századok
- TT Történelmi Tár
- VERNEI-KRONBERGER 1939 VERNEI-KRONBERGER E.: Magyar középkori síremlékek. Budapest, 1939.

KÖBŐL KÉSZÜLT SÍRJELEK A KIS-KÜKÜLLŐ ÉS A NYÁRÁD MENTÉN

Az utóbbi időben megszorodott a temetőkkal foglalkozó tanulmányok száma. Elsősorban a néprajzi szakirodalom fordult megújult érdeklődéssel e témakör felé. Több új szempont merült fel, főleg a sírjelek vizsgálatával kapcsolatosan. Így többek között megváltozóban van egy korábban általánosan elfogadott nézet, miszerint a temetők sírjelei eredetileg és általánosan fából készültek, és a fejfák, kopjafák állításának szokását fokozatosan váltja fel a kőből készített sírjelek alkalmazása. Ez a folyamat a városok temetőiben korábban, falvakon később, van ahol csak napjainkban következett be. Ebben a változásban a kutatók jórésze a polgárosodás, a társadalmi emelkedés megnyilvánulását látta. Valóban sok helyen volt megfigyelhető és figyelhető meg ma is ez a folyamat, de úgy tűnik, nem általánosítható. E szerint a falusi temetőkből nagyjából a múlt század közepétől számíthatóan fokozatosan kiszorulnak a helyi faragók fejfái, kopjafái, és helyüket a városokon (ritkábban falvakon) működő sírkőfaragó mesterek síremlékei foglalják el. Ezért a falusi temetők sírkövei, mint polgári hatásra alakult újabb keletű formák, a népművészet tanulmányozóinak érdeklődésére alig tarthattak számot; a művészettörténészek pedig csak a temetők nevezetes alkotásaira figyeltek fel. Hozzá tartozik a képhez, hogy a fejfák, kopjafák gazdag formaváltozatot felmutató világában a rendszerint szerényebb méretű és tagoltságú sírkövek nem keltettek feltűnést.

A Kis-Küküllő és Nyárad mentén (Erdély, Románia), pontosabban e folyók középső és részben felső szakaszán elhelyezkedő falvak temetőiben sírköveket találunk, és fejfa állításának szokásáról a hagyomány nem tud. Erre két magyarázat lehetséges; vagy generációkkal korábban megszűnt a fejfás temetkezés szokása, vagy mindig is követ használtak sírjelként. Ez utóbbi feltevést látszik igazolni a temetők alaposabb vizsgálata. A környező területeken, a Küküllő alsó folyása mentén, fentebb a forrásvidék hegyei között levő falvakban, távolabb a Maros mentén és a Mezőségen korábban általánosan, ma is sok helyen fejfás temetkezés van szokásban. Sem etnikai, sem kulturális-vallási különbségekkel nem magyarázható a sírjel állításának szokásában mutatkozó eltérés, lévén néprajzilag, történelmileg egységes terület. A jelenségre a magyarázat – úgy vélem – egyszerű: a szóban forgó falvak olyan területen helyezkednek el, ahol bőven található alkalmas anyag, olyan kő, mely könnyen formálható, sőt minden alakítás nélkül is felhasználható sírjelként. Terméskőnek nevezik erre felé ezt a homokkőfajtát, melynek előfordulási területe 20–25 km széles sávban húzódik, átszelve a Nagy- és Kis-Küküllő,

a Nyárád és mellékvezeinek völgyeit, nagyjából párhuzamosan a Görgényi havasok és a Hargita hegyvonulataival. Kisebb-nagyobb, változatos formában előjövő darabjait gyakran forgatja ki szántás közben az eke. Nagyobb tömegben patakmedrekből, megcsúszott hegyoldalakból, „suvadásokból” kerül elő, sokszor szabályos gömb vagy lekerekített táblaszerű formákban. Egy nagykendi adatközlő szerint „aki sírkövet akart, elment a csöbi patakhoz, kikeresett egy jóformájú lapos követ, szekerral hazahozta és az lett a sírkő”. Sok mindenre felhasználják. Kapuoszlopnak, kerékvetőnek, árkon áttéve híd-nak; a nagyobb, szabályos, kerekded darabokból az udvarra kőasztal készül, stb. Sírkő-nek hosszúkás, lapos vagy oszlopszerű köveket választottak; a gyereksírokhoz 70–80 cm magas, 30–40 cm széleset, felnőtteknek nagyobb méretűt, gazdagabb, tekintélyesebb ember sírjára meglepően nagy darabokat helyeztek. A régebben állított köveken ritkán láthatók alakítás nyomai, a követ természetes formájában alkalmazták (az egészen régieken, a 18. sz. előtt, sem feliratot, sem évszámot nem találunk), e században mind gyakoribb, majd általános a szabályosra (rendszerint félkörív) faragott, formailag tagolt, bemélyített részekkel, kiugrásokkal, párkányzatokkal ellátott sírkő. A köveket színeztek is, ez főleg a századforduló évtizedeiben volt szokásos.

E vidék sírjeleivel kapcsolatos írásos adatot nem sikerült találni. A temetőkre vonatkozóan is csak a 17. sz. végéről, illetve a 18. századból vannak adatok. Ezekből a főként egyházi vonatkozású jegyzőkönyvekből, rendelkezésekből arra következtethetünk, hogy korábban általános, sőt kötelező lehetett a „cinteremben”, vagyis a templomokat övező fal vagy kerítésen belüli temetkezés. Ezek a rendelkezések ugyanis tiltják, vagy csak fizetség ellenében engedélyezik az elhunytak cinterembe való elhelyezését. A rendelkezéseket indokolhatta a cintermi temetők telítettsége, és az is, hogy a sírok mélyítésével veszélyeztették a templomok alapfalainak, illetve a sokhelyen védelmi célokat is szolgáló cinterem falának épségét. Hogy a korábbi évszázadokban, és főleg a kereszténység felvétele előtt hol lehettek e falvak temetői, azt esetleg régészeti kutatások kimutathatják, de hogy milyenek lehettek a sírjelek, azt nem valószínű, hogy rekonstruálni lehetne. A temetésről szóló első rendelkezések (Kálmán király törvényei) a temetés helyéül a templom csarnokát jelölik meg. Feltehetően már Szent István rendelkezhetett a keresztény temetéssel és temetőikkel kapcsolatban, és ez minden bizonnyal a korábbi pogány szokások eltiltását, temetőhelyeiknek megszüntetését jelenthette. Az új temetőhelyek a templomok és közvetlen környékük. Templom viszont igen kevés épült, és számuk is lassan szaporodott. A Felső-Nyárád melletti Berekeresztúr 14. sz. elején épült templomához még a 17. sz. folyamán is hat község tartozott: Bere, Kendő, Márkod, Mája, Magyarós és Selye. Nehéz elképzelni, hogy ezekből a falvakból a keresztúri templomba szállították volna a halottakat, ezt az akkori útviszonyok, és néhol a tekintélyes távolság igencsak megnehezíthette. Lennie kellett tehát a templommal nem rendelkező falvakban is temetőnek. Az is feltételezhető, hogy a temető helye ezekben a falvakban megtelepedésük óta nem változott. A régi (14. sz.) templomokkal rendelkező falvak temetői ma is közvetlenül a cinterem környékén helyezkednek el (Vaja, Nyárádszentlászló, Berekeresztúr, Nyárádszentanna, Szentsimon, Nagykend, Szentdemeter, Énlaka stb.), míg a későbbi évszázadokban épült templomok környékén nincs temető, illetve attól távolabb van. A régi templomok temetői minden bizonnyal a cintermeket „kinőve” terjeszkedtek tovább, a környező földeket a temetőhöz kapcsolva. Az újabban épült templomokhoz viszont, melyek rendszerint a falu közepén helyezkednek el, már nem

csatoltak temetőt, illetve nem nyitottak új sírokat. Havadtőn például a templom az 1870-es években épült, de a temetőjében ennél jóval korábban datált sírkövek találhatók.

Elhelyezkedésük szerint három temetőtípus különböztethető meg a Kis-Küküllő és Nyárad menti falvakban: – többségük a falutól távolabb található déli, délkeleti fekvésű, falura néző meredek hegyoldalon; – több helyen a templom körül van a temető, mintegy a cinterem folytatásaként; – vannak községek, ahol a kétféle temetőtípus mellett családi temetők is vannak, rendszerint a kertek végében (Nagykend, Havadtő, Kelementelke).

Miért fontos a sírjelek alakulása szempontjából a temetők elhelyezkedésének kérdése? Azért, mert befolyásolhatta a sírjel állításának gyakorlatát. Ha a kereszténység felvétele előtt szokás volt sírjel állítása, azt bizonyosan nem örökíthették át a templomok körüli temetők. De kérdés, hogy egyáltalában volt-e szükség és volt-e lehetőség a cintermekben sírjelet állítani? – hiszen az eltávozottat védelmezték a falak, szent helyen nyugodott, és az aránylag szűk tér nem is igen tette lehetővé a sírjelek felállítását. (Különösen, ha a templomot védelmi célokra is használták.) Más a helyzet a templom nélküli falvak temetőiben. Itt elképzelhető valamilyen folytonossága a temetés és a sír körül alkalmazott tárgyakkal, mint ahogy tudjuk, hogy sok ősi szokás, hiedelem öröklődött át a halállal, halottal és a temetéssel kapcsolatosan. (A sírok tájolása például, mely azonos a 10–11. sz. pogány temetőinek tájolásával, az arc keletre néz, míg a templom körüli temetőkben a halottat arccal az oltár, a templom felé helyezik a sírba.) A templomtól távoli temető – habár kereszt jelölte – mégiscsak kiszolgáltatottabb, védtelenebb lehetett, szükség lehetett mágikus erejű jelekre, melyek a hiedelmek szerint védték a túlvilágra költözöttet a gonosz hatalmaktól, biztosították nyugalmát, és kísértő visszatérésüket akadályozták. A temető a falutól távolabb a másvilágra távozottak külön települése, körülhatárolt földdarab, földből, kőből, fából, növényekből alakított rendszer. A tér e részére külön szabályok érvényesek. Nehezen képzelhető el, hogy egy hagyományokkal rendelkező közösség minden látható jel nélkül hagyja temetőjét, ne különítse el, ne jelezze halottainak nyugvóhelyét.

A fából készült sírjelek néhány évtized alatt elkorhadnak. A kő tartósabb anyag, bár az említett homokkőfajtát a víz és a fagy könnyen pusztítja. A kövek jórésze azonban idővel lassan a föld alá kerül és így épségben marad. Ebből arra következtethetünk, hogy a temetőkben, hol feltételezés szerint mindig kőből készült sírjeleket alkalmaztak, több száz éves darabok is megmaradhattak. Azonban a vésett évszámok alapján kétszáz évesnél régebbi követ alig találni. A legrégebbi datált kövek az 1770-es évekből valók. Ez azt is jelentheti, hogy régebben nem helyeztek jelet a sírokra, illetve mégiscsak fából készült sírjelek lehettek, melyeket ezen a területen a 19. sz. elején váltott fel a sírkő. Jelöletlen sírok gyakran megfigyelhetők, főleg a századfordulót megelőző évtizedekben, de még az 1900-as években is, bár a sírok többségét mindenhol jelöli kő. (Érdekes, hogy a cigányok, akik a falu temetőjén belül, vagy azzal határosan külön temetkeztek, sírjaikat nem jelölik, és a sírok gondozása is csak néhány évtized óta figyelhető meg.) A sírok jelöletlenül hagyása, azt hiszem, nem szokás kérdése, nem régebbi hagyomány megőrzése, hanem egyedi okai lehetnek, érzelmi, gazdasági vagy egyéb indítékok. Gyakran megfigyelhető, hogy a temetés és a sírjel-állítás között több év, néha évtized is eltelik. Általános szokás azonban, hogy a temetés utáni évben helyeznek sírkövet a sírra.

Azokon a vidékeken, ahol fejfás temetkezés figyelhető meg – a Kis-Küküllő mente

alsó részén Balavásártól lefelé, vagy a felső szakaszon Szovátától felfelé elhelyezkedő falvakban —, kiveszőben vannak a fejfák, és helyükbe sírkövek kerülnek. Ezeknek a köveknek azonban formája és anyaga is különbözik a homokkő előfordulásának területén levő falvakétól. A hegyekhez közel levő falvak: Szováta, Parajd, a két Sófalfa, Korond temetőiben andezit, vagy trachitból faragott síremlékek találhatóak, melyeket csak megfelelő szerszámmal és szakértelemmel rendelkező mester tud kifaraggni. Ezek a kemény kőből faragott síremlékek az 1920–30-as évektől számíthatóan terjednek el, és sokat látni belőlük a homokkő-övezet falvainak temetőiben is, főleg a gazdagabb, tekintélyesebb, vagy a falvakban lakó iparos és értelmiségi családok sírjain. (Sóvárad, Kibéd, Makfalva, Nyárárdmagyarós, Nyárádselye stb.) A sírjel anyagának megválasztása részben gazdasági okoktól, részben a szokások megváltozásától függ. A szegényebb réteg általában tovább ragaszkodik a régebbi formákhoz, mint a tehetősebb gazdák, a főútvonaltól, városoktól távolabb levő falvak hagyományörzőbbek, mint az iparosodó vagy városiasodó községek. A sírjelek anyagának és formájának megváltozása azonban nemcsak a fejfás temetőkben figyelhető meg, hanem ott is, ahol homokkőből készült sírjelek voltak. A változás azonban itt jóval később, nagyjából a második világháborút követő években válik általánossá.

Az 1700-as évektől kezdve évtizedről évtizedre mind több és több faragott sírkövet találunk a temetőkben. Ez nem csupán a lakosság számának gyarapodásával magyarázható, hanem azzal is, hogy a feliratos sírjelek állításának szokása fokozatosan válik általánossá. Ez azt is jelentheti, hogy korábban vésett és írás nélküli kő lehetett a sírjel, melyet esetleg fehérre meszeltek, vagy vörösre színezték (erre több jel utal) és a feliratok, évszámok alkalmazása a korábban állított földesúr, pap, mester számára készült síremlékek hatására terjed el. Ilyen sírkövek vagy a templomok falába helyezett sírfeliratok gyakran láthatók, melyek a 16., 17. században készültek (Nagykend, Gyulakuta stb.). A felirat, jelzés nélküli kövek sírjelként való alkalmazását igazolják azok a szabályos formájú homokkő-darabok, melyek a régi temetőkben gyakran láthatók, és amelyek főleg újabb sírok mélyítésekor kerülnek felszínre. Ezeken a köveken sem idomítás, sem vésés nyomai nem láthatók, de gyakran megfigyelhetők fehér (mész) vagy vörösesbarna elszíneződések nyomai. Feltételezhető, hogy a feliratok, vésetek alkalmazásának elterjedése idején ezeket, a már korábban a temetőkben elhelyezett köveket látták el feliratokkal és vésetekkel, és így az újabb szokásnak megfelelő sírjelekhez jutottak. A régi sírkövek átfaragása több helyen megfigyelhető (Nagykend) és sajnos az is, hogy a temetők régi köveit elszállítják és egyéb célokra használják.

A 18. sz. végén elhelyezett köveken ritkán találunk a rövid feliraton és évszámon kívül egyéb vésetet. A feliratok is sok helyen kuszák és bizonytalanok, gyakoriak a rövidítések, kihagyások, hibásan alkalmazott írásjelek. A 19. sz. elejétől általánossá válik a kő felső részén, vésett vonalakkal kialakított virágmotívum, mely rendszerint tulipánra emlékeztető erősen stilizált elemekből áll. Ennek a motívumnak szinte falvanként jellemző formái alakulnak ki, sok helyen virágtövé, edényből kinövő virággá gazdagodva, vagy körökkel, rozettákkal kombinálva (Nagykend, Szövérd, Vaja, Kibéd stb.). Ez azt jelzi, hogy minden falunak megvolt a maga faragó embere, vagy esetenként a családtagok készítették a sírjeleket. A feliratok és a motívumok vésete a fafaragásból ismert szerszámokkal és technikával készült, az ezekben az évtizedekben elhelyezett kövek a maguk természetes formáját őrzik, és csak ritkán találkozunk alakítás nyomaival. Nagyjából a

múlt század közepén alakul ki néhány helyen a kő anyagának megfelelő megmunkálási technika és figyelhető meg kőfaragó szerszámok használata (Szentháromság, Nyárád-szereda, Havadtő, Makfalva). Ezek a falvak lassanként sírkőkészítő központokká válnak, ahol esetenként több család is foglalkozik sírkőfaragással. Ma már nem tudhatjuk, hogy ezek a falusi sírkőfaragók városi (Marosvásárhely, Segesvár) mestereknél tanultak-e, vagy rátermettségük, tehetségük révén maguk ismerkedtek meg a kőfaragás fortélyáival.

Az általuk készített sírkövek nem csak a megmunkálás technikájában különböznek a korábbi formáktól, hanem a motívumok gazdagságában, és főleg a kő formájának kialakításában, a felületek tagolásában. Az 1840–50-es évektől meglehetősen sok sírkő ismeretes, melyek jellegzetességei, egyéni jelei gyakorlott kőfaragóra utalnak. A kövek előfordulási helyei kirajzolják a kőfaragók tevékenységének hatósugarát. Megfigyelhető, hogy elsősorban lakóhelyük, azon belül is főleg saját családjuk számára dolgoztak, és csak lassan válik munkájuk szélesebb körben ismertté. Ez arra utal, hogy nem hivatásos kőfaragók, hanem olyan gazdálkodók, akik a korábbi gyakorlathoz hasonlóan, szűkebb környezetük számára kezdtek köveket faragni, majd ismereteiket fokozatosan gyarapítva, többé-kevésbé specializálódtak. Lakóhelyüktől távolabb került munkáikat főleg tekintélyesebb sírokon láthatjuk, papok (földbirtokosok, postamesterek stb.). Néhány fennmaradt adat szerint kész sírköveket is szállítottak, de az is előfordult, hogy a megrendelőnél dolgoztak napokig, míg a sírkövet elkészítették. Egy nagykendi adatközlő szerint: „a kőíró Kerekes Havadtőről eljött Nagykendre és a csöbi patakból szekérrel hazahozott követ otthon a csűrbe készítette el. 3–4 napig dolgozott, kidolgozta szépen a meghagyott szöveg szerint és be is festette. 1933-ban 200 lejért csinált egy sírkövet ... a kőíró tudta, hogy milyen virágot faragjon, nem kellett neki mondani.”

Megállapíthatjuk, hogy a múlt század első felében dolgozó falusi kőfaragó mesterek, a régebbi hagyományokból kiindulva, azt továbbfejlesztve, gazdagítva, stílust teremtettek. A különböző hatásokat, egyéni leleményeket és a közösség értékrendjét ötvöző, egymásbaolvasztó stílus egyúttal új népművészeti műfaj kialakulását is jelentette. Nevezhetjük népi szobrászatnak is.

A múlt században kialakult sírkőkészítő központok közül egyik legjelentősebb Havadtő. A falu a Kis-Küküllő mentén fekszik, a Havad patak torkolatánál. A Marosvásárhely–Szováta országút átmegy a falun. Lakói református vallású székelyek. Kis község, lakóinak száma 8–900 fő. A Küküllő itt kiszélesedő völgyében mezőgazdasággal, állattartással foglalkoztak, a falut övező hegyháton szőlőskertek találhatók. Határában bőven fordul elő a már említett homokkő, mellyel régóta kereskednek is. Erre utal egy 1862-ből való presbiteri határozat: „senki követ ne hordjon kereskedés végett, míg az egyház kőkerítése meg nem lesz.” Általános jelenség e vidéken, hogy a falvak valamilyen kiegészítő foglalkozásra, háziiparra specializálódnak. Balavásár, Kis- és Nagykend a boráról volt híres, a kibédiek a hagymatermesztésről, a makfalviak lent természetettek nagyobb mennyiségben, a havasokhoz közelebb levő falvak gyümölcscsel, faszénnel, farruval kereskedtek; Siklódot, Sóváradot „szuszékdöngető” falvoknak nevezték, mert az őszi-téli hónapokban jóformán az egész falu kádárkodott, bútorokat, ládákat készítettek; Makfalván, Szolokmán, Küsmődön sok fazekas dolgozott régebben, Korondon ma is a fél falu fazekas. Az iparosodást a helyi adottságok tették lehetővé, ezzel magyarázható a havadtőiek kőfaragó tevékenysége is. Lehetséges, hogy régebben többen is foglalkoztak kőfaragással, de közülük két család vált ismertté, a Menyhárt és a Kerekes fa-

mília. Mindkét családnál öröklődő foglalkozás volt a sírkőkészítés. Kerekes János a múlt század végén, János nevű fia az 1920–40-es években volt széles körben ismert mester. A Menyhárt család három generációja ismert, Menyhárt Károly, a fia és András nevű unokája, aki 1952-ben halt meg.

A Havadtőn tevékenykedő kőfaragók közül a legjelentősebb Menyhárt Károly. Sem születésének, sem halálának évét nem ismerjük (az anyakönyvek hiányában) csak következtetni lehet későbbi adatokból, hogy az 1830-as évek elején születhetett. Egy 1848-as falunévsorban találjuk, hogy Menyhárt Mózes és Balog Borbálának van egy fia és egy lánya. A család a falu tehetősebbjei közé tartozhatott: Menyhárt Mózes 1841-ben az egyháznak 10 fr. kölcsönt ad, 1850-től a presbitérium tagja, 1871-ben egyházfi; nemcsak tehető, de értelmes, tanult ember is lehetett, ami kitűnik egy jegyzőkönyvi adatból: 1857-ben Menyhárt Mózeset a presbitérium megbízta az anyaegyházzal (Erdőszentgyörgy) való vitás ügyben a párciális gyűlésen való egyházi képviseléssel 30 kr. napidíj mellett. Ezekből az adatokból arra következtethetünk, hogy Károly fiát nemcsak a falu iskolájába járathatta, hanem számára magasabb tanulási lehetőséget is biztosított. A faluban él egy halvány emlék arról, hogy Menyhárt Károly is (a faluból még többen) katonáskodott 1848–49-ben. Feltehetően ez az esemény szakíthatta meg tanulmányait (talán a marosvásárhelyi református kollégiumban). Az 1840-es évek elején kezdett sírköveket faragni, melyről pontos adataink vannak. Ez annak köszönhető, hogy (a sírkőfaragók közül egyedül) a nevét is rávéste az általa készített síremlékekre. Iskolázottságára utal az is, hogy 1852-ben a presbitérium Király István lévita mellé segédtanítónak nevezi ki. Még egy adatunk van és ez gazdasági helyzetére utal; 1866-ban gyűjtést rendeztek a templom orgonájára, amikor is a falu lakóit négy csoportba osztják vagyoni helyzetük szerint. Menyhárt Károly a II. csoportba, Menyhárt Mózes és György a III.-ba voltak beosztva.

Ha szemügyre vesszük a havadtői temető múlt század folyamán állított sírköveit, szembetűnnek a Menyhárt által készített faragások. Elsősorban a figurális ábrázolások lepik meg az embert, azok a kompozíciók, melyek közül néhányat a sírkövek hátsó síkjára farag. Gazdag fantáziájú, nyugtalan ember lehetett. A sírkövek között, melyeket ő faragott, nem találunk két egyformát. Nemcsak a felület komponálása, az alkalmazott ornamentika, de sokszor a betűtípus is más és más. Minthogy gyakran szignálta faragásait, könnyű kiválasztani az általa készítteteket, és ezek a jelzett kövek segítenek azonosítani a névjeggyel el nem látottakat is. Ha időrendbe állítva vizsgáljuk faragásait, kiderül, hogy közel ötven éven át készített sírköveket a havadtői temetőben, és bizonyára sokat ezenkívül a környező falvak megrendelőinek is, bár eddig névjeggyével ellátott követ máshol nem sikerült találni.

Az eddig megtalált sírkövek közül az első, melyen készítőként nevét találjuk, az 1843 (45?)-ös évszám áll. (30. kép) A kő felső része töredezett és az évszámból is csak kevés részlet figyelhető meg, de összehasonlítva a korábban készített sírkövekkel, a valószínű dátum 1843. Hasonlóan komponált követ 1841–42-ből többet is sikerült feltárni, és bár ezek nem szignáltak, a részletek alapján feltehető, hogy Menyhárt Károly a készítőjük. (29. kép) Lehetséges az is, hogy a korábban készült köveket mások faragták, és Menyhárt stílusukat – a hagyományos ornamentikát – átvéve kezdte el sírkőfaragói működését.

A következő, általa készített sírköveken már 1851-es évszám áll. Közben nyolc (hat)

év telik el, az iskolai évek és a szabadságharc évei. Az 1851–52–53-as évekből meglehetősen sok követ találunk, melyeket Menyhárt Károly szignált, vagy feltételezhetően ő készített. Ezek a faragások önmagukban is bizonyítják a falutól távol töltött éveket. Megfigyelhető a szépen tisztán faragott betűforma, a komponálás és a faragástechnika biztonsága. Ezeket a követeket kiforrott stílusérzékű, érdeklődő, gondolkodó és széles látókörű ember készítette. 1851-ből három köről teszünk említést. Mindhárom lapos, eredeti (természetes) formáikat őrző homokkő, melyeken vésett vonalakból finoman mélyített ornamentika bontakozik ki. Kettőn, két kisgyermek számára készített követ, erőteljesen ábrázolt, stilizált koponya látható, az egyiken (31. kép) a kő alsó részén, fölötté medailonszerű keretben helyezi el a feliratot, melyet szeszélyesen hullámzó szalag-véset fog közre. A másik (32. kép), kisebb követ, a koponya vésete felül helyezkedik el, a feliratot csúcsára állított háromszögbe komponálja, melynek két felső sarkába lefelé fordított virágokat vés. Mindkettőn MK monogram jelzi készítőjét.

A harmadik sírkő töredezett állapotban került elő (a legtöbb régi sírkő kidőlt az idők folyamán), felirat nem jelzi készítőjét, de bizonyosak lehetünk, hogy Menyhárt Károly az. Lehetséges, hogy néhány évvel később készült, mint ahogyan évszáma jelzi (1851 az eltemetett halálának éve), erre utal az ornamentika néhány jellegzetessége. Az emléktáblaszerű keretbe foglalt feliratot reneszánsz jellegű virágkoszorú övezi, felső részén stilizált koronával. Az ornamentika, különösen az alsó rész két tulipánszerű virága, erősen emlékeztet a környező falvak templomainak festett kazettás mennyezetein látható elemekre (Énlaka, Gyulakuta).

Az 1852. és '53. években készültek a legjellegzetesebb Menyhárt-faragások. Ekkor nevezik ki segédtanítónak, ami minden bizonnyal önbizalmának, tekintélyének megerősödését jelentette. Nem lehet véletlen, hogy kinevezésének évében, gondolhatóan hálája jeléül, megfaragja Király István lévita sírkövét, aki csak 16 év múlva foglalja el végső helyét a kő alatt. Ez évben készíti el Taar Mihály emlékkövét is, aki viszont a felirat szerint még 1825-ben hunyt el. Mindkét sírkő szépen kidolgozott faragásaival, gondosan vésett betűivel tűnik ki. A Király István sírköve (35. kép) hagyományosabb. A címerekről ismert kardot tartó kar és a nyitott biblia általános, korábban alkalmazott jelképek, de a Taar Mihály kövének megoldása egyéni lelemény. (33., 34. kép) A kő előlapjának szépen komponált felső részén egy kéz látható, melyhez sugárszerűen hét darab, a paraszti életet jelképező eszköz csatlakozik. A kő hátsó lapját nagyméretű dombormű foglalja el, melynek minden bizonnyal jelképes tartalmát nehéz lenne megfejteni. A kompozíció közepén egy dús lombú fa látható, háromágú vastag gyökérrel, melynek jobb oldalán nagyszakállú, különös öltözetű öregember áll, kezében tekercs, melyre a kopások miatt ma már megfejtethetetlen szöveget vésett készítője. Bal oldalon keretbe foglalt felirat: „Készítette Menyhárt Károly”, fölötté egy ülő (fekvő) szarvas domborműve és 1852-es évszám. Az ábrázolás sok naiv, archaikus vonást őriz (különösen a férfiak kialakításában), a fa viszont, különösen a lombkorona, szinte látványos hűséggel faragott. Nehéz lenne eldönteni, hogy faragójának olvasott-látott emlékképei, mitológiai, vallási képzetei, vagy fantáziájának egyéni megnyilatkozásai ábrázolódnak-e a domborművön, – az bizonyos, hogy e korból példa nélkül álló alkotás.

1853-as évszámmal három követ említünk. Egyiken sincs rajta készítőjének neve, csak feltételezhető, hogy ezeket is Menyhárt faragta. Az elsőn bonyolult ornamentika látható, alul elhegyesedő levelekkel, és olyan hullámzó vonalakkal, melyekhez hasonlóak

a 31. sz. képen vannak. A különös növénnéé stílizált évszámot három-három kerekded húsos levél fogja közre, fölötte szív alakú véset. A felület mértani középpontjából bojtban végződő zsinórok kigyóznak szét a felirat betűi között. A betűk formája, főleg az „A” megtört kötővonala előfordul a korábban készített szignált köveken.

A következő, szabálytalan formájú és erősen kopott sírkövön nagyjából a kő körvonalait követő hatalmas madár szépen faragott alakja fedezhető fel (38. kép). Az alig olvasható szöveg a madár testén és körülötte látható. A dombormű a régi falusi porták kedvenc madarát, darvat ábrázol, mégpedig „ördarut”. Az őrdaru a hiedelem szerint társai nyugalma felett úgy őrködik, hogy fellábával követ tart, mely ha a madár elalszik, leesik és felébreszti az őrködőt.

48-as honvéd lehetett a 25 évesen meghalt Dombrádi János, kinek sírkövére szuronyos puskát és kardot vésett készítője. A síremlék itt is őrzi a „terméskő” eredeti formáját.

Egy másik sírkő évszáma olvashatatlan, formája hasonlít az előzőhöz. A faragás stílusából ítélve az 1860-as években készülhetett. A felső részén korona, az alatta levő négyzetes mezőben mindkét kezében virágot tartó női (kislány) alak erősen megkopott domborműve látható.

1877-ből való a következő sajátos megoldású sírkő (37. kép). Tar János emlékére készült, ki a felirat szerint „jó honfi, hív férj, gondos gazda és Apa, 6 évig erélyes és kies Tornyunkat buzgó szorgalommal építtető Megye Bíró” volt. Feltételezhető, hogy az első hiteles portréábrázolás, mely paraszttemetőinkben látható, ezen a kővön található. Különös az aszimmetrikus kőlap faragásának kompozíciója. Az arckép egy hatalmas félhold közepén helyezkedik el, melynek egyik csúcsa a templomtorony makettszerű ábrázolásával érintkezik, a másik csúcsa mellett két egymás mellé helyezett szív látható, pontos képi kifejezőjeként a toronyépíttető gazdának és szerető családapának. A feliratot a félhold öblében helyezi el, sajátosan tagolt keretbe foglalva.

A havadtői temetőben (mint általában ezen a vidéken) a családoknak meghatározott helyük van, a családtagok egymás mellé temetkeznek. A meredek hegyvég déli oldalán elhelyezkedő temetőben, a hegy irányából határoló árok hossza mentén találjuk a Menyhárt család sírjait. Több sírkő látható egymás mellett, alul a régebben, felül a későbbben elhunytak emlékkövei. Egy kivétellel (az 1952-ben elhunyt Menyhárt András sírkőfaragó) a sírköveket Menyhárt Károly készítette. Közülük kettőt ismertetünk. Az egyik 1871-ben készült, magas, csúcsosan végződő emlékkő. Felső részén tagolt keretben helyezett edényből kinövő részarányos virágtő domborművű ábrázolása látható, alatta szokatlanul, körbe komponált felirattal. A másik ennél jellegzetesebb sírkövet az apja, Menyhárt Mózsés számára faragta 1885-ben (41., 42. kép). Ez is kétoldalon megfaragott kő, az előlapján, a legömbölyített csúcsban végződő, felső részén virágkoszorú közé helyezve címerszerű kompozíció, egy lúdtollat tartó kar és tintásüveg látható. A kő hátlapján kerek plakettbe helyezve Menyhárt Mózsés arcképe, alatta a magyar címerpajzs.

Még három sírkövet mutatunk be, melyek közül talán csak az egyiket készítette Menyhárt Károly, a másik kettő a fia, vagy más sírkőfaragó munkája. 1885-ben készült a Kerekes Pétert (a későbbi Kerekes sírkőfaragó familiából) ábrázoló síremlék (36. kép). Közel 2 méter magas terméskő, eredeti formáján a faragó nem változtatott. A kő felső részén élethűségre törekvő portréábrázolást látunk, melynek megformálása jóval naivabb, mint Menyhárt hasonló faragásai. Az arcmás körplasztikának tűnik, pedig volta-

képpen dombormű, melyet a kő kerekded felületére faragott rá készítője. A kő mérete, arányai emberi alakra emlékeztetnek, és ezt a hatást még fokozza a mell tájékára faragott babérágat tartó kéz. A derekánál mintha öv volna, egymás felé hajló levél-virág omamenta, alul, a felirat alatt részarányos kompozícióban stilizált szőlőtőke ábrázolása látható.

Lovas huszár domborművét figyelhetjük meg a következő sírkövön (40. kép).

Az alak és a ló megjelenítése erőteljesebb, sematikusabb, mint a korábban készült faragások. A csigavonalban végződő íves keret és pikkelyszerű félkörökből alakított belső szegély (melyhez hasonlót a 35. sz. képen láthatunk), valamint az egész felület megformálása Menyhárt Károly munkáira emlékeztet. Elképzelhető, hogy a fia készítette.

Végül egy feltehetően e század elején készített sírkövet mutatunk be a havadtői temető több száz sírköve közül, melynek félkörívben záródó felső részén szürrealisztikus kompozíció látható: ökröcskék vontatta eke, fölötté lebegő, palástot viselő alakkal, aki bal kezében nyitott könyvet tart (39. kép). A dombormű tartalmát a felirat teszi érthetőbbé: „20 évig voltam pap, aztán gazda lettem, de a palástot soha le nem tettem”.

A Kis-küküllő és Nyárad mente „terméskő”-övezetébe eső falvak temetőinek és sírjeleinek feltérképezése, tipológiai rendszerezése megoldandó feladat. Az eddigi adatok alapján bizonyos, hogy Havadtő mellett még több helyen dolgoztak sírkőfaragók, illetve kőfaragó munkára többé-kevésbé specializált parasztmesterek, kiknek munkái bizonyos körben közkedvekké váltak. Megfigyelhető, hogy a havadtői sírkövek az 1880–90-es évektől számíthatóan megjelennek a környező falvak temetőiben, főleg a Kis-küküllő mentén, Havadtőtől lefelé eső falvakban (nagyjából Bonyháig), de a mellékvölgyek falvaiban is (elsősorban a Havad vize mentén). A legtöbb sírkövet az 1900–1930 közötti évtizedekben készítették. Ekkorra kialakul néhány közkedvelt sírkőtípus, melyek előfordulási helyei kirajzolják a havadtői sírkövesek hatósugarát. Jellemzői a felül félkörívesen végződő táblaszerű forma, felső részén, melyet párkányzat vagy bemélyített vonal választ el az alsó téglalap formájú feliratos felülettől, virágkompozíciót találunk.

A kompozíciók általában széles lekerékített levelekből és szív vagy tulipánforma virágokból állnak, melyekhez hasonló elemek legkorábban néhány, 1850 körül készült, Menyhárt Károly-féle sírkövön fordulnak elő. Három fő típusa válik közkedveletté: az egyik középről indított részarányosan szétnyíló virágtő; másik, a félkörív két sarkából közepre hajló levelekből áll, melyek kör, csillag, szomorúfűz, eke, korona stb. ábrázolást fognak közre; a harmadik ez utóbbihoz hasonló, három-három levél által közrefogott rajzolat, de ezeken a levelek felülről indulnak. A köveket színezték is fehér, fekete, vörös, zöld és kék festékekkel. Megfigyelhető, hogy egy-egy vidék vagy falu ragaszkodik e típusok variációinak valamelyikéhez. Például a Küküllő jobb partjának mellékvölgyeiben levő falvakban gyakori a koronát ábrázoló faragás (Havad, Vadazsd, Szövérd stb.), míg máshol ezekből egyet sem látni (Kis-Nagykend, Balavásár stb.). Nagyikenden megfigyelhető a régebbi sírokon, hogy egyféle faragású követ helyeznek a gyermekek sírjára, és mást a felnőttek, illetve idős emberekére. A 20–30-as években szinte uniformizálódnak a temetők, egy-egy közkedvelt típus falvanként, temetőnként uralkodóvá válik.

Összefoglalva a tanulságokat, megállapítható, hogy e vidék sírjelállításának gyakorlata a 18. sz. 70-es éveitől követhető nyomon. A sírkövek gazdagabb megformálásának, bizonyos vésett, faragott jelképeknek az elterjedése a 19. sz. elejétől figyelhető meg. A legváltozatosabb formák, a legszebb sírkövek az 1840–80-as években készültek. Az 1900-as évektől néhány kialakult típus válik általánossá, a formák leegyszerűsödnek

és vidékenként, falvanként jellemző forma válik uralkodóvá. A sírkőfaragás műfajának kialakulásában fontos szerepük volt azoknak a tehetséges parasztmestereknek, akik a népművészet (főleg a fafaragás) hagyományaiból, a városi kőfaragó mesterek ismereteiből, és egyéni leleményeikből egységes stílust teremtettek. Ezek közül a mesterek közül kiemelkedik a havadtói Menyhárt Károly.

HELYNEVEK ROMÁN FORDÍTÁSA

Alsó-Felsősófalva = Ocna de Sus, Ocna de Jos
 Balavásár = Bălăușeri
 Bere = Bereni
 Berekeresztúr = Bîra
 Bonyha = Bahnea
 Csöb = Cibu
 Erdőszentgyörgy = Sîngeorgiu de Pădure
 Énlaka = Inlaceni
 Görgényi havasok = Munții Gurghiului
 Gyulakuta = Fîntînele
 Hargita = Harghita
 Havad = Neaua
 Havadtő = Vîforoasa
 Kisküküllő = Tîrnava Mică
 Kibéd = Chibed
 Kendő = Cînda
 Kelementelke = Calimănești
 Korond = Corund
 Küsmöd = Cușmed
 Makfalva = Ghindar
 Marosvásárhely = Tîrgu Mureș
 Mája = Maja
 Márkod = Mărculeni
 Nagy-Kiskend = Chendu
 Nyárád = Niraj
 Nyárádmagyarós = Măgherani
 Nyárádselye = Șilea Nirajului
 Nyárádszereda = Miercurea Nirajului
 Nyárádszentlászló = (Gálfalvával egyesítve) Gălești
 Nyárádszentanna = (Nyárádszeredával egyesítve)
 Parajd = Praid
 Siklód = Șiclod
 Segesvár = Sighisoara
 Sóvárad = Sărațeni
 Szolokma = Solocma
 Szentdemeter = Dumitrești
 Szentháromság = Troița
 Szentsimon = Sînsimion
 Szováta = Sovata
 Szövérd = Șuevița
 Vadazsd = Vădas
 Vaja = Vălenii

GYÁSZJELENTÉSEK A 19. SZÁZADBAN ÉS A 20. SZÁZAD ELEJÉN

Egy nevet látunk vastag, fekete, négyszögű keretben. Azonnal tudjuk: valakinek a haláláról van szó. A halál tényének megértéséhez elegendő tehát számunkra egy név és egy dekoratív elem alkotta jel. Alkalmi nyomtatványaink speciális fajtája a nyomtatott gyászjelentés. Elsődleges mondanivalóját, egy ember halálának bejelentését, ennek a jelnek a segítségével emeli ki azok közül az információk közül, amelyek már csak a halál tényének pontosításai – vagy a halál tényéből következnek.

A fekete szegély és a vastagon szedett név között levő megfelelés a gyászjelentés tartalmi és formai rendező elve. A napjainkban használatos gyászjelentésen ez az elv szigorúan érvényesül. A dekoratív elemként megjelenő sematizált örökmécses vagy kereszt, a szöveges részben a gyászszertartás helyét és idejét s a gyászolók nevét megjelölő apró betűs szűkszávú sorok alárendelődnek vezérelemüknek, a vastag fekete keretnek és az elhunyt ugyancsak vastagon szedett nevének. A leegyszerűsödés mögött ott húzódik egyrészt a modern kor funkcionálizmusa, jelteremtő szándéka, másrészt a halál szemléletének – az Örkeny-regényekből és -novellákból is jól ismert – ugyancsak korunkra utaló hideg racionalizmusa.

Az elhunyt neve és a gyászszegély – ha a nyomtatott gyászjelentések múltjában kutatunk – sokáig nem alkotott jelet; hol a verbális elem, hol a dekoratív elem túlsúlya, máskor a tipográfiai építkezésmód zavarta összekapcsolódásukat. A halálról való nyomtatott értesítés típusainak változása természetesen nem vezethető le a pusztán formai önfejlődésből, a típusok változását a korízlás, a stílustendenciák, a korhangulatok befolyásolták. Bár a mindezeknek ellenálló tartalmi és formai megmerevedésről semmiképpen sem feledkezhetünk meg.

A mai értelemben vett gyászjelentés a múlt század terméke. Előzményeit azonban már kétszáz, kétszázötven évvel ezelőtt is megtalálhatjuk. A 17. század második felétől használatos – úgynevezett – convocatoriákat formájukra nézve a terjedelmes verbális elem és a gyér dekoratív összetevő közötti disszonancia jellemezte. A kézzel írott és nyomtatott szöveg gyakran kevert használata vagy a tipográfiaiilag nem eléggé megkülönböztetett szövegszedés mellett föl sem merült az esetleges gyászszegély és a név közötti jelteremtés lehetősége. Báthory Zsófia 1681-es convocatoriájában¹ már a 19. századi gyászjelentésnek minden lényeges eleme jelen van. Bensőséges megfogalmazása azonban teljesen különbözik későbbi utódjának manifesztum jellegű stílusától. A kor

levélirodalmából jól ismert zárósorok „kívánt válaszát kgelmeteknek elvárjuk, kívánjuk Isten éltesse kgelmeteket” jól mutatják, hogy itt még a convocatoria belesimul a levélváltások sorába, s nem megkülönböztetett szerepű alkalmi nyomtatvány.²

A 18. sz. második felében – de még a következő század elején is használatos – másik eszköz a halálról való értesítésre a szomorújelentés.³ A dekoratív elemként néha-néha megjelenő vékony fekete szegély semmit sem csökkent a verbális elem túlsúlyán, amelyben már sűrűsödnek az oldott megfogalmazást széttördelő műveltető igék. De a gyászszegély és az elhunyt nevének egymásra vonatkoztatásáról még itt sem lehet beszélni.

A 19. sz. elején kialakul a mai értelemben vett gyászjelentés szöveges formája. A tipográfiai értekezésmód, a gyászjelentés tartalmi részén a klasszicizmus hűvös mértéktartása érződik. A gyászjelentést vékony téglalap alakú fekete szegély keretezi. Ezt a formát a keretezett mező közepén ugyancsak téglalap alakúra szedett szöveg textúrája ismétli meg. A verbális rész a halálesetet bejelentők nevével és titulussal kezdődik. Ezek után következik az elhunyt neve vastagon szedve, de az esetek nagy többségében a szövegkörnyezetben maradvak: „kik szomorodott szívvel jelentik, hogy ...” sorok folytatásaként. Mindezek eredményeként az elhunyt neve gyakorta a gyászjelentés középponti részéből annak szélére került. Így az egyébként is vékony gyászszegély és a nem eléggé kiemelt, sokszor a gyászjelentés mezejében aszimmetrikus helyet elfoglaló név közötti kapcsolatot a klasszicizmus sem akarta a jel szintjére emelni. Az elhunyt neve után folytatólagosan a gyászjelentés a halál beálltának idejét, pontos okát és az elhunyt korát rögzíti. Ezt követően a tipográfiai építkezésmód – egy-két sor kihagyással – a szöveg logikájára ügyelve, az ok-okozatot egymástól vízszintes tagolással elválasztva közli a szeretást, a temetés helyét és idejét. A gyászjelentés a nyomtatás keltezésével zárul. Nélkülozi tehát a korábbi változatokra olyannyira jellemző spontán megszólításokat és kiszólásokat, jókívánságokat stb. Mondhatjuk tehát, hogy szabályok szerint megfogalmazódó, megkülönböztetett szerepű, alkalmi nyomtatvánnyá vált.

A világos s lakonikus megfogalmazásokra a maga elé hasonló célokat kitűző klasszicizmus irodalma volt hatással. A formai megjelenésre pedig a tipográfiai mintát a társasági élet kisméretű nyomtatványai – mint például a házassági bejelentések – adhatták.

Végül nem hagyhatjuk figyelmen kívül az úgynevezett halottkémiai jelentéseknek a gyászjelentések szövegére gyakorolt hatását sem. Az 1826-ban keletkezett halottkémiai utasítás szerint a magyar szabad királyi városokban működő halottkémiek meghatározott formában a haláleset tényéről az illető felekezetnek bizonyoságlevelet kötelesek kiállítani.⁴ Az elhunyt családtagjai ettől a bizonyoságlevéltől tették függővé a gyászjelentés legfőbb pontjait. A bizonyoságlevél határozta meg ugyanis a temetés idejét és módját, továbbá pontosan rögzítette az elhunyt betegségét és a halál okát is.

A gyászjelentés szövege a 19. sz. középső harmadában általában átveszi a halált előidéző betegségnek a bizonyoságlevélen feltüntetett pontos megjelölését. A század nyolcvanas éveitől azonban a halálesetről szóló nyomtatott értesítés a halál okát már csak absztrakt módon, rendszerint a „hosszas” vagy „rövid szenvedés után elhunyt” szavakkal fejezi ki. A szöveges részben bekövetkezett változás két szempontból is magyarázatot igényel. Ha a halálhoz való tudományos viszonyulás oldaláról próbálunk választ keresni problémánkra, meg kell állapítanunk, hogy a kiegyezés után orvostudományunk fejlődése, 1876-ban egy egész országra érvényes halottkémiai utasítás kidolgozása⁵ olyannyira differenciálta a halált kiváltó betegségek fajtáit, hogy azok sokszor több mon-

datra szabott megjelölései a halottkémi jelentésekről már nem kerülhettek át a gyászjelentések szövegébe. Ugyanakkor a „hosszabb, rövidebb szenvedés után elhunyt” szavak megjelenése a nyolcvanas évektől a gyászjelentés jellegének megváltozásából is következik. A halálesetről szóló értesítést a 17–18. században kifejezetten családi használatra nyomtatták. A klasszicizmus gyászjelentése – mai fogalmaink szerint – a plakátforma kialakítása mellett még mindig megtartja illetékes személyre szóló jellegét. A század utolsó harmadában a napilapokban általánossá váló nyilvános gyászjelentésekkel, az intézmények által kiadott, mindenkinek szóló halálesetről való értesítésekkel szoros kapcsolatban a polgári körökben is elterjedt nyomtatott gyászjelentés elveszti patriarchális jellegét, s a társaságnak (társadalomnak) szól. Nem véletlen, hogy ettől az időtől kezdve közhasználatú neve: „partecédula”. A gyászjelentés, mint a társadalmi kommunikáció eszköze, így személytelen jelleget ölt, s a klasszicizmus szellemében fogant gyászjelentésekhez képest még tovább veszít bensőségességéből. Ennek mutatója, a szövegi részben a halál okának pontos megjelölése helyett, az eléggé érdektelen „hosszas” vagy „rövidebb szenvedés után elhunyt” megfogalmazás.

A klasszicizmus egyszerű formájú gyászjelentése – különösen a dunántúli főúri családokban – az osztrák klasszicizmus hatására alakult ki, s az 1840-es évekig tartotta magát. Ugyanebben az időben tűnik fel a gazdagabb képi elemeket és növénydíszes iniciálékát alkalmazó, erősen allegorizáló megoldás. Különösen szembetűnőek a két típus jellegzetességei, ha Esterházy grófné Perényi Anna 1847-ben Bécsben készült és Czakó Zsigmond egykorú pesti gyászjelentését vesszük vizsgálat alá. A grófné halálát egyszerű megjelenésű, gyéren díszített nyomtatvány tudatja. Ezzel ellentétben Czakó Zsigmond gyászjelentésének fekete szegélye eltűnik, a keretet szőlőindák fonadéka és az abba ágyazott figurák alkotják. Az utóbbi nyomtatvány képi elemei minden bizonnyal kifejezetten Czakó Zsigmond halálára készültek, a test börtönéből elkívánczozó lélek allegorikus ábrázolása ugyanis fokozott hangsúlyt kap a drámaíró öngyilkosságának tükrében.⁶

Ennek az új típusnak a kialakulása azzal a – 19. sz. eleji nyomtatott termékeken jelentkező – tendenciával hozható kapcsolatba, amely az addig túlnyomórészt szöveges közlésre vállalkozó nyomdászatot a szöveges-képes megoldás korszaka felé vitte. A képpel illusztrált könyveken túl – az 1840-es években – a Landerer és Heckenast társulásával fellendülő pesti hírlapsajtó az újságban is általánossá teszi a nyomtatott szöveg melletti kép szerepeltetését. Nem ritka például, különösen az ötvenes-hatvanas években, a Vasárnapi Újság hasábjain a halálesetekről szóló írások fölött az elmúlás, a bánat, a gyász allegorikus képi megjelenítése. Így került egy Vörösmarty halálán búsongó vers fölé a költő halálának allegorikus ábrázolása: a megszakadt életet jelképező derékba tört fa alatt egy lant fekszik, melyet a mulandóság futó növényei borítanak el.⁷

A Landerer–Heckenast nyomdának közvetlen kapcsolata is volt az alkalmi nyomtatványként megjelenő gyászjelentéssel. Egyrészt a nyomda maga is foglalkozott annak előállításával, másrészt fametszeteinek sokszorosított másodpéldányát – így kifejezetten a gyász, bánat allegóriáit is – a nyomdák között árusította.⁸ Ahogyan a klasszicizmus hűvös mértéktartása a tipográfiai mintákat, a halottkémi jelentések a szöveges megfogalmazásokat, úgy a Landerer–Heckenast nyomda metszvényei a dekoratív rész megoldásait szabályozták. Így például az a temető-allegória, amelyet a nyomda metszetskönyve a 125. számmal jelöl, 1853-ban Garai János pesti, 1866-ban Czuczor Gergely ugyancsak pesti, 1892-ben Bellusi Baross Gábor nagykárolyi – különböző nyomdák által kiadott –

gyászjelentésein tűnik fel.⁹ (46. kép) Az a 643 fametszet, mely 1843-ban látott (könyv formájában is) napvilágot, az addigi stílusok szinte mindegyikéből válogatott. A körülbelül 30 db temető-gyász allegória között a klasszikus ókor ábrázolásait, de a 19. századi képi konstrukciókat is megtalálhatjuk. S már itt feltűnik a szomorúfüzes temető-allegória, mely változatos formában a század hetvenes éveitől lesz a gyászjelentések uralkodó képi motívuma.

A szomorúfüzes allegóriákat a szentimentalizmus és a romantika hívta életre. A múlt század hetvenes éveitől a század elejéig tartó nagy szerepüket azonban már egy más gyökekből induló törekvés állandósította. Kozáky István is felismerte egy 1936-ban írt, a Haláltáncok történetéről szóló tanulmányában, hogy a 19. sz. elejétől a magyar haláltánc-motívumokat, a halálról való képi gondolkodást a mind nagyobb tért hódító magyar népballada és népmonda alaposan átformálta.¹⁰ A gyászról, a bánatról való képi gondolkodásra szintén nagy hatással volt a népköltészet. „A halállal kezet adtam” (Szolgaleány siratója) c. balladánk¹¹ sorai: „Magsirat ingem madár es, Meghajlik értem az ág es” nemcsak balladánk, hanem ballada és román elemeket tartalmazó régi és újabb dalaink visszatérő képe is. A népi képzelet a már indulásában is lehajló szomorúfüzet mint a lemondás, a reményvesztettség analóg érzéki formáját választotta a bánat, a gyász, a fájdalom jelképévé.

A partecudula mint – elsősorban ekkor még a városhoz kötődő – alkalmi nyomtatvány akkor kerül szoros kapcsolatba ezzel a népköltészetben élő bánat-gyász jelképpel, amikor az 1850-es évektől tömegével jelenik meg a szövegében és dallamában népköltészeti előzményekre visszatekintő, de már a városi kávéházak világában is otthonos népies műdal. Kodály a múlt század második felében keletkezett műdalok alaphangulatát így körvonalazza: „Túltengő benne a reménytelen lemondás hangja.”¹² A sírva búsongó dallamokhoz gyakran társul Dankó Pista, Pósa Lajos, de még Gárdonyi szövegeiben is a szomorúfüz mint bánatjelkép.¹³ A városokban nyomtatott gyászjelentéseken elszaporodó temető-allegóriák vizsgálatakor föltétlenül számolnunk kell a műdal által propagált közhely ízű jelképek hatásával. De nemcsak a népköltészet és a népies műdal képi gondolkodása juttatta meghatározó szerepre a szomorúfüzet a gyász-bánat jelképek között. A korabeli bölcsészdoktori dolgozat a következő követelményeket tűzi a jelképek elé: „Mesterkéletlen, egyszerű, naiv legyen, gyengéd és érzékekkel felfogható, s nem a modern művészek példájára visszataszító és fölös.”¹⁴ Az idézett gondolat, mely a kor hivataltos művészetértelmezésében gyökerezik, lényegében tehát – ha a gyász, bánat területére vonatkoztatjuk – a szomorúfüz elsődleges szerepét sugallja, annak mesterkéletlen, egyszerű, naiv volta miatt.

Uralkodó helyet foglal el, sőt képi összefüggéseiből kilépve a nyomtatvány rendező elemeként – a halálesetet bejelentők neveit körülölelve – jelenik meg a szomorúfüz Alpári Abonyi Istvánnak 1875-ben Beregszászon keletkezett gyászjelentésén. A Landerer-Heckenast metszetkönyvben még klasszicizáló sirató figura idomulva a szomorúfüzes környezethez itt a kendőjével szemét törölgető népies karakterű özvegy alakjában jelenik meg.¹⁵

Változik a szomorúfüz társaságában a nagy múltú halálábrázolás: a kezében egykor még lefelé fordított fátylát tartó ifjú géniusz.(43., 44. kép) Özvegy Barna Bálintné gyászjelentésén (1893, Szamosújvár) az allegorikus figura kezéből kikerült a fátyla, tőle teljesen függetlenül növényi indák között szerepel. Az ifjú géniusz a megint csak fő

hangsúlyt kapott szomorúfüzek árnyékában már nem tud a klasszikus ókor halálallegóriáinak egyszerűségével hatni.¹⁶ (45. kép)

Az illusztratív képi elem megjelenése a 19. sz. negyvenes éveitől a gyászjelentések mezejében a tipográfiailag már erősen kiemelt név és a vékony, lekerekített sarkú, majd a század hetvenes éveitől vastag, téglalap alakú fekete szegély kapcsolatát zavarta meg.

A század végén s a huszadik század elején ható szecesszióban egyrészt állandósulnak, másrészt gazdagodnak a gyászjelentés képi elemei. A funkciójából következően amúgy is halál-gyász-bánat allegóriákat közlő gyászjelentés találkozott az egyik legfőbb szecessziós tematika, a századvég, a századelő központi problémái között levő mulandóság megjelenítésével. Minthogy azonban a gyászjelentés a társasági élet nyomtatványává lett, képi elemeit a közízlés alaposan befolyásolta. A halálesetről szóló nyomtatott értesítés megmaradt a mulandóság, a gyász, a bánat szomorúfüzes allegóriáinál. A közhely ízű jelképeket a szecessziós grafika némelyik művésze is használta. Kozma Lajos, Jaschik Álmos népművészeti irányultságú grafikái ugyanis a mulandóság banális asszociációit (szomorúfűz, fejfa) konzerválják tovább.¹⁷ A hagyományos allegóriákat állandósító tendenciával párhuzamosan megfigyelhető azonban a túlhajtott ornamenseket kedvelő korízlás, a szecessziós nagy művészetből, a gyászjelentések periferikus művészetéhez leszűrődő, formabontó újító szándék. Ez a törekvés vezette Lakatos Nándor gyászjelentésének¹⁸ készítőjét akkor, amikor a hagyományos formáktól elrugaskodva felbontja a téglalap formát a sarkokon elhelyezett koszorúkkal, s eltünteteti a fekete szegélyt a gazdag ornamentikával. Az elburjánzó növényi díszítőelemek fedik el Csupor Gyula gyászjelentésének¹⁹ fekete keretét is. Bárdi Lajos partecéduláján pedig a verbális elem kikerül a nyomtatvány középteréből az obelisz előtti álló angyal hatalmas alakja miatt²⁰ (47. kép). A század elején ez a nagy intenzitású díszítő tendencia mindinkább erejét veszti. A húszas években már nyoma sincs a dekoratív elemek uralmának. Formai megjelenésében az a típus kerül túlsúlyra, amely már a múlt század nyolcvanas éveitől a napilapok szűkszává, fekete szegélyű gyászíradásaival szoros kapcsolatban alakult ki. Ez a típus a napjainkban használatos gyászjelentéstől legfeljebb abban tér el, hogy itt-ott – elsősorban írók, művészek esetében – egyéni hangot üt meg.

Ady Endrének édesanyjától fogalmazott gyászjelentése²¹ funkcionális követelményeinek csak részben tesz eleget. A temetés a nyomtatvány megfogalmazásakor már megtörtént, így arról közvetlenül nem tud értesíteni. Ady Lőrincné azonban kötelességének tartja fia sokszor hangoztatott kívánságát a gyászjelentésben is elmondani: „Drága halottunkat ideiglenesen Budapesten temették el, s a közlekedési viszonyok miatt szülei, testvérei nem lehettek koporsója mellett, de mihelyt lehetséges lesz, annyiszor hangoztatott kívánsága szerint hazahozzuk őt szülőfalujába, Érmindszentre, s itt helyezzük el végleges örök nyugalomra családunk közös temetkező helyén.”

Rippl-Rónai József, Babits Mihály gyászjelentésének megfogalmazói rövid nekrológot is beillesztettek a szöveges részbe.²²

A napjainkban nyomtatott gyászjelentés nem akar több lenni a halálról és a temetésről szóló értesítésnél, e meghatározott alkalomra használt jelnél. Ezzel a gyászjelentés-típussal együtt, sőt már-már ezt kiszorítva jelentkezik az a nyomtatvány, mely egy sematikus szöveget közölve üresen hagyja az elhunyt nevének, a gyászszertartás, a temetés helyének, idejének sorait. E mellett az egyedi forma iránt teljesen közömbös, de kézírással kitöltött volta miatt még a jelteremtés lehetőségét is elutasító, praktikus és takarékos

gyászjelentés mellett hívjuk fel a figyelmet a 19. században és a 20. század első felében keletkezett kifejezetten az elhunyt személyének készített, képi elemeket is tartalmazó gyászjelentések művelődés- és művészettörténeti jelentőségére.

1. In: DR. VICK BÉLA: Kassa régi temetői, templomai, kriptái és síremlékei. Kassa, 1928. 175.
2. Magyar Tallózó: Szeretők és házastársak (Szerk.: MATOLCSY ILDIKÓ ...), Bp., 1978. (Bornemisz-sza Anna férjének, Apafi Mihálynak, 1661. jan. 3. „Isten éltesse és tartsa meg kegyelmedet jó egészségben.” Perényi Klára férjének, Gersei Pethő Lászlónak. 1686. febr. 20. „Ezek után Isten tartsa meg és éltesse kegyelmedet sok számos esztendeig igaz, jó egészségben.” Kun Ilona vőlegényének, Bethlen Miklósnak. 1667. nov. 10. „Kívánom Istentől: ez a levelem kegyelmedet találja jó egészségben.”)
3. Tótfalusi Kis Miklós halotti kártyája; Bp., 1978. 26. Haiman Györgynek a convocatoriákról és a szomorújelentésekről tett értékes megállapításait dolgozatomban felhasználtam.
4. Utasítás a magyarországi szabad királyi városokban rendelt halottkérmek számokra; Buda, 1826. 36.
5. Halottkémi szolgálat kézikönyve; Bp., 1876. 1875–76. évi törvénycikkek, Bp., 1896. XIV. tcz. 110. §.
6. Eszterházy grófné Perényi Antónia gyászjelentése; Bécs, 1847. ápr. 24. OLT. Vegyes iratok, P szekció 213. Jelzet: 7/A. Rakt. sz. 4. cs. Czakó Zsigmond gyászjelentése; Pest, 1847. dec. 15. OSZK Kisnyomtatványtár.
7. Vasárnapi Ujság, 1856. júl. 20. A „Legújabb íráspróbák Landerer és Heckenast pesti könyvnyomó intézetéből (1843) c. könyv a 34. számmal jelöli.
8. HAIMAN GY.: A könyv műhelyében. Bp., 1979. 100.
9. Garai János gyászjelentése, 1853. Pest (Petőfi Irod. Múz.); Czuczor Gergely gyászjelentése, 1866. Pest (OSZK Kisnyomtatványtár); Baross Gábor gyászjelentése, 1892. Nagykároly (OSZK Kisnyomtatványtár)
10. KOZÁKY I.: A haláltáncok története, I. k. Bp., 1936. 16.
11. KALLÓS Z.: Balladák könyve. 1973. 566. és 642.
12. KODÁLY Z.: A magyar népzene. Bp., 1971. 48.
13. CSONGOR GY.: Dankó Pista. Szeged, 1858. – hátul a Nótajegyzékben.
14. TÓTH S.: Simbolum és allegória. 1878. Selmec 8.
15. Alpári Abonyi István gyászjelentése; 1875. Beregszász (OSZK Kisnyomtatványtár)
16. Özv. Barna Bálintné gyászjelentése; 1893. Szamosújvár (OSZK Kisnyomtatványtár)
17. SZABADI J.: A magyar szecesszió művészete. Bp., 1979. 88.
18. Lakatos Nándor gyászjelentése; 1902. Komárom (OLT Vegyes Iratok ...)
- 19–20. Csupor Gyula gyászjelentése; 1900. Óbecse, illetve Bárdi Lajos gyászjelentése, 1900 (OSZK Kisnyomtatványtár)
21. Ady Endre gyászjelentése, 1919. Érmindszent (Petőfi Irod. Múz.)
22. Babits Mihály gyászjelentése, 1941. Budapest; Rippl-Rónai József gyászjelentése, 1926. Budapest (Petőfi Irod. Múz.)

(A tanulmány a Jekép c. folyóirat 1981/1-es számában megjelent írás átdolgozott változata.)

A GERENDAY-FÉLE SÍRKŐGYÁR TÖRTÉNETE (1847-1952)

Ez a tanulmány a több mint száz éven át fennállt Gerenday-féle sírkőkészítő és kereskedő cég történetét dolgozza fel. A cég a magyar sírkőszakmában mindvégig vezető helyen állt s a név, márkajelzésként szerepelhetett ebben az időszakban. Az első részben gazdaságtörténeti szempontok alapján követjük nyomon a cég történetét, a második részben bemutatjuk, hogy milyen művészeti tendenciák jellemezték sírkő kínálatát.

A GYÁRALAPÍTÁS TÖRTÉNETE 1864-IG

Az alapító, Gerenday Antal, 1818-ban született Dömsödön. 1832 és 1836 között kereskedőtanonc volt Pesten, majd 11 éven keresztül, 1847-ig „mint kitanult kereskedő, a legmegbecsültebb kereskedőházaknál állt szolgálatban”.¹ E 11 év alatt Michael Kraftnál, Sonleitnernél, majd Karl Jacobsohn ácsmesternél volt alkalmazásban, akitől 1847-ben annak teljes sírkőkészletét, valamint a sírkőkereskedelemhez való jogot megvásárolta, s így önálló kereskedővé vált. 1851-től a kereskedők szokásos adóját is megfizette a városi hatóságnak.²

Az előrelendülő városiasodási folyamattal párhuzamosan Magyarországon ekkor kezd kialakulni a polgárság körében tömegesen az az igény, hogy maradandó kősíremléket állíttassanak. Korábban a jelentősebb főúri-nemesi síremlékeket külföldi szobrászok készítették, s a mennyiségileg még nem jelentős, s leginkább Nyugat-Magyarországon jelentkező polgári sírkőszükségletet a helyi céhek kőfaragómesterei ki tudták elégíteni.

1848-ban nyitják meg Pesten az első nagyobb köztemetőt a Kerepesi út mellett. Addig mind Pesten, mind Budán az egyes kisebb településrészek lakosai különálló kisebb temetőkhöz temetkeztek. Ilyenek voltak például az 1930-as években megszüntetett vízi- városi és krisztinavárosi temetők.³

Ebben az időszakban kezd kialakulni a temetkezés és ravatalozás egyházaktól független jogi és egészségügyi szabályozása is. Megszüntetik a templomokba, illetve templomok köré temetkezés ősi szokását, és Pesten már ekkor, vidéken pedig fokozatosan igyekeznek elérni, hogy a halottakat ne lakóházakban ravatalozzák fel, hanem a temetőben külön e célra létrehozott épületekben.

A növekvő sírkőigény kielégítésére egy önálló szakmai kör először a kereskedelemben, majd az iparban specializálódik. Az 1850-es évek elején még csak szórványosan találunk

olyan kereskedőket, akik sírkövek eladásával is foglalkoznak. Ekkor még az az általános, hogy a megrendelő közvetlenül a kőfaragóhoz fordul. Ennek megfelelően kialakulatlan még szakmailag is a sírkőkereskedelem hovatartozása. Gerenday egy 1856-ban kelt levelében felsorolja azokat, akik az országban márványból készült sírkövek eladásával foglalkoznak. Pesten Georg Krauss, az Árpád utcában, Emmanuel Figdor, akinek szakmája aranyműves, J. Schuller kőfaragólegény (Steinmetzgeselle, azaz nem bekebelezett kőfaragómester a céhnél, de feltehetőleg önálló műhelyt fenntartó, „saját kezére dolgozó” kőfaragó), Joachim Sternberg vésnök, valamint a Dunaiszky-testvérek. A pestiek között említi Josef Solari és Josef Kelndorfer piszkei, illetve weindorfi földbirtokosokat is. Budán a „jól ismert” Komorner már 20 éve folytat sírkőkereskedelmet, rajta kívül egy zsidó részvénytársaság működik még. Még változatosabb azonban azoknak a felsorolása, akik vidéken űzik a sírkőkereskedelmet: Baján Josef Ott kötélverőmester, Temesvárott J. Eiteles bútorkereskedő, Apatinban N. Beile hajóács.⁴ Végül, maga Gerenday is egy ácsmestertől vásárolja meg annak sírkőkészletét, amivel cégét megalapozza.

Tisztázatlan a sírkőkereskedelem helyzete a fennálló ipari, illetve kereskedelmi szabályozás szempontjából is. Az 1851-től érvényes Ideiglenes Iparrendtartás az építő- és építőanyagipart a korlátozott iparágak közé sorolja, s ezekben az iparágakban mind az 1850-től működő Kereskedelmi és Iparkamara, mind pedig a helyi hatóságok erőteljesebben érvényesítenek olyan jellegű megkötéseket, amelyek a korábbi céhes iparszabályozás sajátosságai voltak.

A felbomlóban levő céhrendszer merev kereskedelmi és termelési korlátai ebben az időben már tarthatatlannak váltak. A céhes kézműipar elsősorban mennyiségileg vált képtelenné az igények kielégítésére. Nem tudott azonban konkurrálni a főképp külföldről származó gyári termékek alacsonyabb áraival sem, s a termelési technika színvonalának elmaradottsága és az általános tökeszegénység következtében nem tudott elindulni a nagyipari fejlődés útján sem.⁵ Mindez a 40-es évek végén egyre sürgetőbben veti fel az iparszabadság szükségességét, erre azonban, éppen a kézművesrétegek gyengesége miatt, nem kerülhetett sor. Mind a kézművesek körében, mind a társadalom egyéb rétegeiben erős félelem élt attól, hogy a nagyipari termelés korlátlan uralma következtében az egész iparosréteg proletarizálódni fog.

Az 1850-es évek iparszabályozását éppen ezért kettősség jellemzi. Fenntartja a céhes intézményrendszert, de megszünteti a céhek iparkorlátozó lehetőségeit. A céhes intézményrendszer fennmaradása továbbra is érvényesíti a privilégiumok jogalapján álló gondolkodásmódot, s a helyi hatóságok, melyekhez a céheknek ebben az időben már fordulniuk kell panaszaikkal, sokszor a céhek védelmében lépnek fel a bepanaszolt kereskedőkkel, iparosokkal szemben. Ugyanakkor az iparszabályozás több olyan lehetőséget teremt, amely mindezekről a korlátozásokról mentes, szabad utat biztosít a nagyobb ipari vállalkozás, a gyáripár számára. Ezek egyike volt a gyárszabadság megszerzése. A gyáralapítás azonban nem jelenti ekkor még technológiai értelemben az ipari alapok, a gépesítés megteremtését, a gyár fogalma mögött inkább egy iparpolitikai, iparirányítási eszköz húzódik meg.

Az 1850-es években 8000 pFt⁶ alaptőke igazolásával gyárendélyt lehetett szerezni. A gyárendély (Landesfugte Fabriksprivilegium) tulajdonosa a Monarchia területén bárhol lerakatot nyithatott, termelésének, és értékesítésének nagyságát nem korlátozták a helyi céhek szabályai, s az adókedvezmények mellett egyik legnagyobb előnye az volt,

hogy sem az anyagvásárlást, sem az értékesített áruk fajtáját, sem pedig az alkalmazott legények, mesterek szakmáját illetően nem kötötték a céhek korábbi, merev határai. A kereskedelmi tőke behatolását könnyítette az a tény, hogy a gyáralapításhoz nem volt szükséges szakirányú képzettség, csak az üzleti könyvek rendszeres vezetését írták elő.

A gyárengedélyesek és a céhes iparosok érdekeinek ütközése, a feudális keretek között kialakuló nagyipar ellentmondásos tendenciái magyarázzák, hogy a helyi hatóságok következetlenül foglalnak állást a felmerülő vitákban. 1855-ben Gerenday Antal, Feszli József és a Dunaiszky-fivérek ellen pert indít a pesti vasárosok grémiuma, mert a kőáruval együtt a síremlékek részeként öntött vasból készült díszítményeket és keresztekert is értékesítenek. A vaskereskedők testületének panaszát a városi tanács jogosnak véli, s a három sírkőkereskedőt eltiltja a vasáruk forgalmazásától.⁷

Gerenday a budai Császári-Királyi Helytartósághoz fellebbez a határozat ellen: „... mert én a vasárosok szabadalmát nem sértettem, mivel én nem vasat árulok, hanem síremléket, a vasáros testületnek pedig síremlékek árulására szabadalmuk nincsen, a vasáros a vaskeresztet nyers állapotban, font vagy mázsaszámra árulja, én pedig aranyozva, ornamentírozva, talapzattal, mint egyik vagy másik monumentumnak kiegészítő részét adom el, és ha lehet a kárpitosnak a divanhoz és székekhez kívántató asztalos műveket árulni, meg nem foghatom, hogy én ki síremlékekkel kereskedem, mért ne árulhatnám a vaskeresztet.”⁸

Egy hónap múlva Gerenday gyárengedélyért folyamodik a budai Helytartósághoz.⁹ Kérvényére 1855 novemberében elutasító választ kap. Az indoklás szerint a sírkőkészítés az építőiparok körébe tartozik, s ezen a területen csak a szakképzettség igazolása esetén lehet gyárengedélyt szerezni. Gerenday, aki 1847-től önálló sírkőkereskedő, ezek szerint eddig is engedély nélkül állított elő sírköveket. Amennyiben a sírkövek gyártását tovább kívánja folytatni, a céhek három hónapon belül remekfeladatot kell kitűznie számára. Sírkőkereskedelemmel a pesti céhek érdekkörének megsértése nélkül továbbra is foglalkozhat.¹⁰

Gerenday nem nyugszik bele ebbe a döntésbe, s újabb folyamodványára, melyben hangsúlyozta, hogy sírköveinek anyaga nem kő, hanem márvány, s ezért nem tartozik, s eddig sem tartozott a kőfaragócéh érdekkörébe, hanem szabad iparként tartották számon, kedvező választ kap.¹¹ Ezt a döntést 1856 januárjában ugyanaz a hatóság hozza, amely néhány hónappal korábban elutasította a kérelmet.

A gyárszabadalom megszerzéséhez szükséges volt annak bizonyítása, hogy a kérelmező rendelkezik az előírt alaptőkével, s üzleti forgalma, raktári készlete is megfelelő. Ezért a Kereskedelmi és Iparkamara minden esetben bizottságot küldött ki ennek megvizsgálására, s a bizottság részletes jelentést készített a kérelmező vállalatáról. A jelentés szerint Gerenday árukészletének értéke 46543 o. é. Ft-ot tesz ki, évi forgalmának becsült nagysága 67742 o. é. Ft. Főműhelye a terézvárosi Király utcában, raktára a Wurm utcái Rupp-házban található. A bizottság mindkét helyen fehér, vörös és carrarai márványból készült különböző fajtájú szépen díszített és fényezett sírkövekből nagy választékú és bőséges készletet talált. A hivatalos üzleti könyv szerint 1851 januárja és 1855 júniusa között az elkészült síremlékek és egyéb kőmunkák száma 6513 volt. Ez évente 1200–1600 darab előállítását jelenti. Pesten ebben az időben 32 alkalmazott dolgozott a Gerenday cégnél, de ekkor már Gerenday több bányát (kőfejtést) bérelt Piszke és Látatlan

környékén, s az ott dolgozó munkásokkal együtt az alkalmazottak száma megközelíti a 200 főt. Fellebbezésében Gerenday arra is hivatkozik, hogy ezek a munkások kenyér nélkül maradnának, ha neki nem engedélyezik a termelés folytatását.¹²

1860-ban Gerenday úgy hirdet a Pester Lloyd évkönyvben, mint az Első Császári és Királyi Szabadalmazott Márványműgyár (Erste kaiserlich-königliche landespriv. Fabrik für Marmor-erzeugnisse) tulajdonosa. Raktárában gránit, márvány, mészke és öntöttvas síremlékekből minden fajta megtalálható. Készít különböző típusú és stílusú keresztelő-medencéket, kálváriákhoz stációképeket, kandallókat, valamint fodrászüzletek és kávéházak berendezési tárgyait. Pesten 3 telephelye van, az egyik a Wurm utcában, a másik a lipótvárosi Árpád utcában, a harmadik a Kerepesi úton. Ezeken kívül ebben az időben Debrecenben és Bécsben is volt lerakata.¹³

1856-ban kér engedélyt a városi tanácstól Árpád utcai házának felépítésére. Az építkezést Hild Károly vezeti. A nyitott udvart körülfogó három szárnyban kőfaragóműhely és raktárak helyezkednek el. Ezt a házat 1863-ban 51 426 o. é. Ft-ra értékeli,¹⁴ amikor Gerenday Antal 15 000 o. é. Ft, 30 éves lejáratú kölcsönt vesz fel a Pesti Hazai Első Takarékpénztártól.

Mint már az 1855-ös Iparkamarai jelentés is utal rá, a Piszke környéki kőfejtések közül Gerenday már ekkor bérelt néhányat az esztergomi káptalantól, illetve Esztergom vármegyétől. Piszken ő volt az italmérési jog regalebérlője¹⁵ is ebben az időben, s ez azért érdekes számunkra, mert a gyér forgalmú vendégfogadót átalakíttatta kőfaragóműhellyé,¹⁶ itt dolgozzák fel a bányák vörösmárvány kőanyagát. „A növekvő üzleti forgalom következtében nemcsak a cég piszkei telepe volt ellátva rendeléssel, hanem más piszkei és környékbeli műhelyek is.”¹⁷

1863-ban a Dunagőzhajózási Vállalat új kikötőt nyit Piszken. A Vállalat főmegbízott ügynöke Piszken Gerenday Antal lesz. A kőfaragóműhelyben elkészült árut ezután hajón szállítják Pestre.

1865 és 1868 között Gerenday Antal szántóföldeket vásárol Kőbányán, a Maglódi út, Kozma utca és a Sírkert utca között, valamint a Mosonyi úton. Ezek a területek közel estek a későbbi nagy köztemetőhöz; nagy előrelátással a nyolcvanas évektől itt működő telepek számára vásárolta őket.

Az 1860-as évek elején Piszken is egymás után vásárolja az ingatlanokat. A kőfaragóüzemmé átalakított vendégfogadó helyett 1864-ben újat építtet, s ezt bérbeadja. Az üzem és a bánya munkásai helybeliek, s a helyi kisbirtokosság is hivatalt vállal a Gerenday-üzemben. A piszkei jegyző például a Gerenday-érdekeltséghez tartozó kikötő állomásvezetője lesz. A környékbeli kisnemesség összefogására Gerenday Antal megalapítja a piszke-karvai Olvasókört, mely nem más, mint az úrikaszinók helyi változata. Elvállalja, s a család legidősebb férfitagjai számára továbbörökíti a szomszédos falu, Látatlan református templomának világi gondnoki tisztét.

Gerenday Antal tevékenysége jól szemlélteti a magyarországi iparfejlődésnek azt az útját, amelyben a kereskedelmi tőke gyors növekedése a nyersanyagra települt kisműhelyek megszervezéséhez, és az ipari üzem csíráját magában hordó nagyobb műhely telepítéséhez vezet.¹⁸ Ugyanakkor Gerenday Antal természetes módon vállalja el Piszken azokat a társadalmi reprezentációs és organizációs feladatokat is, amelyek tradicionálisan a feudális birtokost illették meg.

A CSALÁDRÓL¹⁹

A család történetének, törekvéseinek, szellemi arculatának, valamint a magyar társadalom feudális elemekkel sűrűn átszőtt polgáriasodó világának ismeretében nem meglepő számunkra, hogy Gerenday Antal, a tőkés, néhány év alatt oly könnyen talál bele a földesúr hagyományos szerepkörébe.

A család ahhoz az elszegényedett kisnemesi réteghez tartozott, melynek tagjai nagyon korán léptek értelmiségi pályákra. Már 1820-ban „theológus kandidátusról” esik említés, néhány évvel később a pápai teológia egyik tanáráról, nagykunsági megyei orvosról, félegyházi főkapitányról, szekszárdi főszolgabíróról, kunhegyesi lelkészről, gyógyszerészről, városi tisztiorvosról stb. A család nőtagjai lelkésznék, tanítónék lettek.

A reformkorban ez a kisnemesi származású értelmiség volt a legfontosabb képviselője mind a szellemi megújulásnak, mind a nemzeti mozgalmaknak. A Gerenday család sem érintetlen ezektől a mozgalmaktól. Gerenday Antal apja, Gerenday József a Nemzeti Színház pénztárnoka volt Pesten, s 1838-ban az árvíz idején sikerült megmentenie a színház pénzvagyontát, s ezért később elismerésben is részesült. Ifjabb Gerenday József, Antal bátyja pedig egyetemi tanár lett, botanikus, ő volt a pesti Fűvészkert alapítója. Egy magánállatkertet is fenntartott, melyet a közönség csekély beléptidij ellenében a Fűvészkertben látogathatott.²⁰

A család feltehetően nemesi származású volt, de ezt hiteles iratokkal igazolni nem tudta. Nemesi tudatát mindvégig megőrizte, életmódjában, politikai meggyőződésében, szemléletében a földjét veszített, hivatalnokká—értelmiségivé váló kisnemesi réteghez igazodott. A család majd 100 éven át lankadatlanul törekedett a társadalmi státusban és szokásjogilag (házasságok) elismert nemesség *de jure* megerősítésére.

Még id. Gerenday József idejéből, 1844-ből származik az első olyan irat, mely arra utal, hogy a család törekedett az elveszett nemeslevél felkutatására, vagy ami ugyanazt jelenti, a nemesség királyi kegyelmi jog alapján való megerősítésére. Az ehhez szükséges dokumentumok gyűjtése több mint 20 éven át foglalkoztatta Gerenday Bélát, Antal fiát az 1880-as, 90-es években. Lelkészekkel, levéltárakkal és a família vidéki ágaival folytatott levelezésének nagy része, valamint az általa összeállított családfák fennmaradtak a Fővárosi Levéltárban őrzött hagyatékban.²¹ 1933-ból való az az utolsó dokumentum, amely mutatja, hogy még mindig nem adták fel az elveszett nemeslevél megtalálásának reményét.

Láttuk, hogy Gerenday Antal jó érzékű kereskedő volt, aki kitapintva egy kialakulóban levő tömegigény konjunktúrális lehetőségét — mint 1864-ben Albumának bevezetőjében írja²² — „pótolni akarta azt a hiányt ami e cikkben (sírkő) érezhető volt”. A sírkőipar jelentős kulturális, művészeti, illetve ideológiai értékek és tradíciók hordozójaként mindenkor lehetőséget adott arra, hogy a család politikai-ideológiai állásfoglalását közvetlenül kifejezze, másrészt pedig, hogy mindenkor tükrözze az átalakuló városi-polgári társadalom vezető rétegeinek igényeit. A cég egészen az első világháború végéig nagy súlyt fektetett a propagandára, s egy ideológiai-politikai tartalmaktól erősen színezett képet igyekezett kialakítani magáról. Ennek középpontjában mindvégig a nemzeti lét, a nemzeti öntudat áll, ez teremti meg folyamatosságát.

A családnak azok a tagjai, akik a cég élére álltak, mindig öntudatosan vállalták is az ennek megfelelő szerepkört. A cég minden propagandaanyagában szerepel, hogy Geren-

day Antal 1848-ban honvédeknek állt, s részt vett a harcokban. A hazai sírkőgyártás megteremtése nemzeti jelentőségű tett, egy olyan iparág megszületését segíti elő, amelynek termékei a nemzet nagyjainak emlékét is hivatottak megörökíteni. A korabeli sajtó kommentátora szerint: „Valóban épen oly emberi, mint hazafiui kötelesség a szellem szövetségével nemtők gyanánt előttünk járt honfitársaink nyughelyét örök időkre szőlőlag megjelölni s feldiszíteni, másrészt e kövek egyszersmind polgárisodásunk és korunk magasabb érzületének megannyi jelei, melyek a nagy halottak emlékének kívül mi-rőlünk is hozandnak híreket a késő utókornak.”²³ Valóban, Gerendayék készítik a 19. század második felében a vezető nemzeti törekvésű művészértelmiség jelentős részének sírkövét,²⁴ s az 50-es évek végén induló köztéri szobrászatban is kezdtől fogva feladatokot vállalnak.²⁵

A cég később is hű marad ehhez a politikai tradícióhoz, s mondhatjuk, hogy a Függetlenségi Párt hivatalos emlékműszállítója válik, vagyis kiszolgálja mindazokat az igényeket, amelyek a párt propagandakampányai során felmerülnek. Ennek eredménye a Gerenday-cég honvédemlékeinek, Kossuth-szobrainak sorozata. Ők készítik a volt 48-as honvédek síremlékeit is, akik az 1870–80-as években – halálukkor – már jelentős közéleti személyiségek. Ezeket az emlékműveket és síremlékeket a cég – tekintettel a nemes nemzeti célokra – mindig árendeménnyel készíti. 1909-ben Gerenday Béla felajánlja, hogy a nevesebb személyiségek, színészek, írók, akadémiai tagok sírköveit a kiűritésre szánt parcellákból, saját költségén és kijavítatva áthelyezteti a nemzeti pantheon kijelölt területére. Ez nemes gesztus, de jó propaganda fogás is, hiszen a sajtó révén közismertté válik, s akkor értjük meg igazán jelentőségét, ha tudjuk, hogy ezeknek a sírköveknek a nagy része az 1850-es, 60-as években Gerendayéknál készült.

A család tagjai a századforduló után is a felső-középréteghez tartoznak, viszonylag magas értelmiségi, vagy vezető posztokra kerülnek. Jelentős szerepük van a sportéletben, az előkelőbb klubok elnökei, alelnökei. Gerenday Béla, Antal fia, aki a gyárat 1887-ben, apja halála után átveszi, 23 éven át tagja a Fővárosi Törvényhatósági Bizottságának, a Pesti Kereskedelmi és Iparkamarának, az Ipartestület Köfaragó Szakosztályának elnöke, megalakulásától fogva vezeti a Sírkőkészítők és Sírkőkereskedők Szövetségét, 1918-ban, a cég fennállásának 70. évfordulója alkalmából m. kir. udvari tanácsossá nevezik ki.

1864–1875. KÍSÉRLET AZ ÉPÍTŐANYAGIPARI KONJUNKTÚRA KIHASZNÁLÁSÁRA ÉS A NAGYTÖKÉSSÉ VÁLÁSRA

Az 1850-es évek végére tehát a Gerenday sírkőgyár megszilárdul és túl van már első nagy szakmai sikerein is. 1859-ben a Lendvay-síremlék felállításakor a Vasárnapi Újság terjedelmes cikket közöl Gerenday Antalról és gyáráról,²⁶ ekkortájt jelenik meg neve mellett a sajtóban az epitheton ornans: „művészi törekvésű és hazafias érzületű szobrászunk”.²⁷ Vörösmarty Mihály síremlékének mintájával a cég részt vesz a londoni Világkiállításon,²⁸ majd 1867-ben a párizsin is,²⁹ „ahova egy rendkívüli méretű vörösmárvány tömböt küldtünk”.³⁰

1864-ben Gerenday Antal litografált sírkőalbumot ad ki.³¹ A pizskei műhely, a kőbányák élete, megrakott ökrösszekerek, serénykedő munkásemberek, s a dunai kikötő a füstölő gőzhajóval jól látszik az Album címlapján (48. kép), melyet Haske Ferenc, a

korabeli lapok kedvelt rajzolója, könyvadatulajdonos készített. A rajz az életképek bőbeszédűségével, részletezőkedvével mutatja a „gyárat”, ahol azonban a kötömbök sokaságán kívül semmi nem utal a gépi ipar jelenlétére, éppen ellenkezőleg, a hagyományos emberi és állati erő alkalmazását, az „iparkodást” tárja elénk. Ez az Album fontos dokumentum a cég és a kor sírkösti stílusának megítéléséhez, itt azonban más minőségben szeretném felhívni rá a figyelmet.

A cég az 1860-as évek elején országos ügynökhálózatot szervezett. Ennek működését segítette az Album, mely a modern áruházi árjegyzékek funkcióját töltötte be. Az Albumhoz mellékelte árakat tartalmazó kis füzet német nyelvű volt. Ez az ügynökhálózat csak a 80-as évek végén, 90-es évek elején szűnt meg, amikor már kiépült a vidéki sírkőipar, s ezáltal megerősödött a helyi konkurrencia.³²

Az Album megjelenésekor, 1864-ben viszonylag egységes stílusértékű sírkőkészlet állt rendelkezésre, melyben az ornamentális anyag már határozott jelleget öltött és kialakultak bizonyos típusok is. Az Album formakincsét a második részben elemezzük, most a bevezetőt idézzük, amely a tulajdonos üzleti öntudatát és piacszerző tevékenységének céltudatosságát sugározza:

„... s midőn a gyászhelyet valamely emlékjellel kitüntetjük, némán hirdetjük a világnak, hogy az – ki e jel alatt nyugszik – egy letört láncszeme érzéki életünk kötelékének, és hogy e jel az élet és enyészet határköve, mely előtt hideg kezekkel ragadja meg ember kebelét a semmiségnek érzete, s a mérész lélek szárnyaszegetten törpül el a mulandóságnak e mutatójára előtt.

Ily érzelmektől valék áthatva, midőn 16 évvel ezelőtt Pesten egy síremlék-raktárt nyitottam, mi által egyrészt pótolni óhajtván azon hiányt, mely e cikkben érezhető volt; – de másrészt feladatultűztem ki magamnak e műiparágat – a közönség igényeinek folytonos észlelése mellett – oda fejleszteni, miszerint abban mindenki, a szegény úgy mint a gazdag kedves halottjának emlékéhez méltó, s a viszonyainak megfelelő sírkövet minden időben találhasson. A nemesebb műízlésnek e téreni terjesztése által igyekeztem továbbá előmozdítani azt is, miszerint a hazai temetők a fokozatos díszítés által azon ünnepies alakban tűnjenek ki, mely a vallásosság és kegyelet érzelmének ébresztésére és táplálására hathatósan befolyást szokott gyakorolni, s midőn e helyen felemlítem, hogy mindazon emlékek összessége – melyek általam a fővárosi és vidékbeli temetőkhöz a haza, a művészet, a tudomány s magán családok kedves halottjainak emlékére e 16 évi működésem ideje alatt felállítva lettek – a 10 ezeret túlhaladja: csak élő kifejezést adok ezzel azon megtisztelő bizalomnak, mellyel vállalatom a nagyérdemű közönség részéről szerencsés volt találkozni; – s éppen e nagybecsű bizalom iránti hódolatom költé fel bennem azon kötelesség érzetét is, miszerint a tisztelt közönség nagyobb kényelmére vállalatommal egy oly intézményt hozzak kapcsolatba, melynek közvetítése által a vidék legtávolabb eső helyén is a megrendelések könnyen és biztosan eszközölhetők legyenek.

E czélt legbiztosabban hittem elérhetni egy Album kiadásával, mely számos különféle alakzatú s nagyságú sírkövek és emléksobrok mintarajzeit foglalván magában az ország minden vidékbeli városában és népesebb helységében azon czélból leend nyitott könyv gyanánt letéteményezve, hogy abból mindenki a tetszés szerinti mintarajzot kijelölhesse, s a kívánt emléket ezen alakban az ugyanott kéznél levő árszabályhoz képest ugyanott tetteleg meg is rendelhesse.

Hogy továbbá a jelen műben egyúttal a széppel is párosíttassék tért nyitottam ugyanabban a vallásossági s a házi körbeli követelményeknek is, miután a síremlékek mintarajzeit a megváltás szent jelvényeivel s a házi építkezés körében előforduló kiválóbb cikkek mintarajzaival is összhangzatos kapcsolatba hoztam...”³³

Gerenday Antal tehát már 1864-ben foglalkozott azzal a gondolattal, hogy üzletkörét „a hazai építkezés körében előforduló kiválóbb cikkekkel” bővítse. Az Album rajzainak tanúsága szerint márvány lépcsők, padlóburkolatok, homlokzati konzolok, lába-

zat- és homlokzatburkolólapok, valamint külső és belső falikutak tartoznak e cikkek körébe. Ezzel a hatalmas építkezési konjunktúra lehetőségeit akarja kihasználni. Az üzletkör bővítésének ezzel az irányával nem áll egyedül, Johann Kauser, aki a kőfaragócéh tagja, kitanult kőfaragómester, 1860-ban feladott hirdetésének tanúsága szerint kő és vas síremlékek, templomi berendezések, kálváriák, útszéli keresztek készítése mellett balkonok, teraszok, ajtókeretek, oszlopfők, sőt egész homlokzatok készítését és tervezését is vállalja.³⁴

Az építkezési konjunktúra hatására nagyipari tömeggyártásra alkalmas új technológiát vezettek be a téglagyártásba, és az 1860-as évek végén jelentős iparrá fejlődik a cementgyártás is. Ezeket az iparágakat Pesten a korábbi fafeldolgozó üzemek tulajdonosai tartják kezükben (Luczenbacher, Neuschloss).³⁵ A köipart ekkor még nem gépesítik, ezért nem tekinthető az építőanyagipar technológiailag dinamikusán fejlődő ágazatának.

1868-ban Esztergom megyében, Lábatlan vidékén építőanyag nyerése és értékesítése céljából részvénytársaság alakul. Célja „mindennemű építési anyagok előállítása... s az ehhez szükséges gyárakat, raktárakat, s egyéb építményeket, valamint elszállító vasutakat saját költségén és saját céljaira felállítani”.³⁶

Ehhez a részvénytársasághoz csatlakozik 1869-ben Gerenday Antal. Részvénytőkéjének nagysága (50.000 Ft) meghaladja az összes többi alapítótag egyénenkénti hozzájárulását. Csatlakozásakor 100.000 Ft-tal megnövekszik a befizetett alaptőke (a másik jelentős csatlakozó ekkor Ybl Miklós, aki 30.000 Ft-ért vásárol részvényeket), s az Első magyar építési anyag termelő rt-ről Gerenday féle emlékmű és építési anyag rt-re változtatják a társaság nevét. Az alapító tagok között ott találjuk még Feszl Frigyeszt, Henszlmann Imrét, Reitter Ferencet, Marschalkó Jánost, Harvey C. Clarke-ot, Bürgermeister Antalt. A társaság első elnöke Stempf Károly volt, a Magyar Éjszaki Vasútpálya Társaság igazgatója. Az igazgatói tisztelet rövidesen Gerenday Antal kapja meg.³⁷

Gerenday ezzel lehetőséget kapott arra, hogy a sajátjánál lényegesen nagyobb tőke felett gyakoroljon ellenőrzést, s a sírkőüzem, a kőanyag és a sírkőraktár felajánlása fejében (azt felételezzük ugyanis, hogy részvényeit nem készpénzfizetés, hanem termelési kapacitások ellenében kapta) a lényegesen dinamikusabban fejlődő építőanyagipari ágazatba léphessen át.

A részvénytársaság alaptőkéje 600.000 Ft volt, a részvények száma 3000, egyenként 200 Ft névértékkel. Az építőanyagipari részvénytársaságok közül ez a legnagyobb ekkor, csak malmok, közlekedési és szénbányatársaságok előzik meg.³⁸

A vállalat nagy beruházási tevékenységbe kezd, üzemeiket, s a vaspályát a pizskei kőbányák közelében építik fel. E beruházások még nem hozhattak eredményt, amikor az 1873-as pénzkrízis „a társulat egész üzletkezelését oly merev pangás állapotába helyezte”,³⁹ hogy képtelen volt váltói beváltására, s nem „volt lehetőség a már több oldalról fenyegető törvényes lépéseket feltartóztatni”.⁴⁰

A társulat, annak ellenére, hogy előnyös megrendelések voltak a kezében, nem tehet egyebet, mint hitelezőitől moratóriumot (a fizetési kötelezettségek elhalasztását) kérve, a társulati közös vagyont eladását határozza el. Erre azonban a válság hónapjaiban nem kerülhet sor, s 1875-ben „a részvényesek a hitelezők beleegyezésével a liquidationalis eljárást megszüntetve az üzlet folytatása végett újból igazgatóválasztmányt választottak”.⁴¹

Ez az újabb vállalkozás sem hozott üzleti sikert, a vállalat ellen 1875 júniusában a m.

királyi Kereskedelmi és Váltótörvényszéknél csődpert nyitottak, mely egészen 1881-ig elhúzódott, s akkor teljes vagyonihiány miatt szüntették meg.⁴² Ez utóbbi adatból értesülünk arról, hogy a társaságnak mégis sikerült vagyonát értékesítenie, mielőtt arra a hitelezők rátehetnék volna a kezüket.

Gerenday Antal az 1873-as pénzkrízis idején Kortsák József és Bürgermeister Antal igazgatósági tagokkal együtt megpróbálta saját vagyonát biztosítékkul felajánlati a társulati váltók beváltásának érdekében: „nevezett (váltó)forratók elkövettek mindent, hogy a társulatot s a koczkán forgó saját magányvagyonukat megmentsek...”⁴³.

Ezzel egyidőben azonban megpróbált elmenekülni a süllyedő hajóról: készpénzért hajlandó lett volna a sírkőkészletet a társulattól visszavásárolni: ezzel látszólag mindkét fél jól járt volna, a társulat törleszthette volna fenyegető adósságait, Gerenday pedig némi áldozat árán hozzájuthatott volna a sírkövekhez, s most már függetlenül folytathatta volna a sírkőkereskedést. A sírkőkészletért azonban olyan alacsony árat ajánlott, amelyet a társulat közgyűlése nem fogadott el.⁴⁴

A sírkőkészlet, s a társulat által épített két és fél mérföldnyi vasútvonal, amely a bányából a Dunához vezetett,⁴⁵ a későbbiekben mégis Gerenday Antal tulajdonába került. A memoáríró szerint: „Már kezében volt a pest-budai rakpart kőmunkáinak megrendelése, ami megmenthette volna, de nem kapott rá időt. A részvénytársaságot fel kellett számolni... Ha sok minden el is vészett, a vevők körében megmaradt az üzlet jó híre, és ez neki elég volt ahhoz, hogy ismét talpraállhasson...”⁴⁶ A sírkőkészítő vállalat tehát továbbra is működőképes maradt, a sikertelen részvénytársasági kísérlettel azonban a Gerenday család előtt végleg lezárult az a lehetőség, hogy nagytőkessé váljék és bekerüljön a pénzarisztokráciába.

1875–1917. A TÁRSADALMI VÁLTOZÁSOKKAL ÖSSZEFÜGGŐ ÍZLÉSVÁLTOZÁS GAZDASÁGI KÖVETKEZMÉNYEI

A csőd után néhány évig a veszteségek pótlása volt Gerenday Antal fő célja. Sem az áruválasztékban, sem az üzletmenetben nem mutatkozik lényeges változás a kilencvenes évek elejéig.

1887-ben halt meg Gerenday Antal, s ekkor a céget egyik fia, Gerenday Béla vette át. Gerenday Béla a reáliskola elvégzése után a Mintarajztanodában két évig Huszár Adolf tanítványa volt, majd Milánóban, a Brera Akadémián tanult. Ez után egy évet Carrarában töltött a kőanyag alaposabb megismerése céljából. 1885-ben és 1886-ban kiállított a Műcsarnokban, édeskés gyermekszobrainak sikere volt.⁴⁷

Az a tény, hogy Gerenday Béla nem Bécsben vagy Münchenben folytatta szobrászati tanulmányait, arra is utal, hogy a cég szakítani készült az alapítástól fogva érvényes stílustendenciával. Eddig ugyanis a sírkövek tömbformáit egy kispolgári tradicionális igény, még a barokkban, illetve a klasszicizmusban kialakult formai hagyomány határozta meg, míg a díszítő motívumokat a gótizáló-romanizáló romantikus formakincsből merítették. Ez a formakincs inkább a németországi ízléskörhöz kapcsolta Magyarországot. A 80-as évekre azonban az építészetben nyilvánvalóvá válik a neoreneszánsz és a neobarokk előretörése, s ez – bár a sírkövek műfajának sajátos konzervativizmusa folytán majd két évtizednyi késéssel – a századfordulóra e területen is alapvető változást hoz.

A kulturális orientáció megváltozása mögött társadalmi változások húzódnak meg. A reformkor társadalmi mozgalmában olyan kulturális egység jött létre Magyarországon, mely egységesíteni tudta a polgáriasodást kívánó nemességet, a többnyire idegen ajkú, de a magyarságba beolvadni kívánó polgárságot, s e kultúra tartalmának meghatározóját, azt a vezető értelmiségi hivatalnokréteget, mely a hatvanas-hetvenes években a nagy oktatási, közigazgatási és infrastrukturális reformok végrehajtásával a modernizálódás alapjainak megteremtője lesz. Ez a kulturális egység a romantika talaján áll, amelyből a nemzeti sajátosságokat kereső művészeti törekvések formai elemeit is merítik.

Abban a mértékben, ahogy szertefoszlik a magyar társadalomban a történelmi osztályok szerves polgárosulásának reménye, és ahogy a középnemesség elveszti a progresszióval való kapcsolatát, úgy hullik szét ez a kulturális egység, s a kultúra jellegét néhány évtizedig olyan rétegek határozzák meg, melyek saját belső értékeik híján elsősorban látványosságra, monumentalitásra törekşenek, s a történelmi arisztokrácia fényűző világának külsőségeit szeretnék maguk köré varázsolni. Ennek a kultúrának a hordozója egyrészt a pénzarisztokrácia, másrészt a birtokosi származású vezető hivatalnokréteg. Ezekből a rétegekből kerül ki a századforduló táján a Gerenday cég vevőköre.

A megváltozott igényeknek és ízlésnek megfelelően átalakulnak a síremlékek is. Változik a kőfajták választéka, az olcsóbb anyagok, pl. a pizskei vörösmárvány és mészkő háttérbe szorulnak. Egyre keresettebb lesz a gránit, s a carrarai márványnak erős konkurrenciát támaszt a ruszkikai kő, mely jobban bírja a magyarországi éghajlatot. Megnövekszik a síremlékek mérete, s egyre kedveltebb a monumentális figurális díszítés is. Részben ez idézheti elő, hogy a közönség és a szakma figyelme az olaszországi temető-kultúra felé fordul, s viszonylag hosszú időn át kap onnan inspirációt.

Mindez erőteljesen érinti a Gerenday céget gazdaságilag is. A síremlékek méretének és az anyagok értékének megnövekedése nagyobb tőkebefektetést igényel, a hazai, olcsóbb kőfajták kiszorulása pedig növeli az importot. A figurális szobrok nagy részét a századforduló táján egyébként is Olaszországból szállítják, mert Carrara környékén tömegesen állítják elő a síremlék-szobrokat. Ennek következtében a Gerenday cég elszakad a kőipari alapoktól. Fokozatosan kivonja a tőkéjét a bányából, a kőkitermelésből, a nyerskővet kereskedelmi úton szerzi be, a sírkövek díszítőfaragását pedig saját műhelyében kézi munkával végzi.

A kőipart Magyarországon egészen a századfordulóig nem gépesítették. A sírkőkészítés — azaz a kitermelt nyerskőtömbök megmunkálása — nem igényel gépi technológiát. A kő előkészítése építőipari felhasználásra, vagyis kőlapok, lemezek előállítására azonban nem képzelhető el gépek nélkül, tehát megvalósíthatatlan jelentősebb tőke bevonása nélkül. A hazai tőkeszegénység azonban megakadályozta a nyersanyagra épülő kőfeldolgozó ipar kialakulását, s így a hazai építőipar importra kényszerül.⁴⁸ Gerendayék a századforduló táján megpróbálkoznak Piskén egy körfűrészüzem létrehozásával, de az nem megy jól, veszteséggel kell túladni rajta. Ezzel egyidőben véglegesen megszűnik a bányabérlet is Piskén, s ettől kezdve újabb termelési célú befektetésről már nem tudunk.

Az 1850-es évek forrásaiból arról értesülünk, hogy Gerenday Antal közel kétszáz munkást foglalkoztatott gyárában, s ez a szám a későbbiekben mindvégig csökkenő tendenciát mutat. 1910-ben 60–70 munkást alkalmaznak heti 12–15 Ft keresettel,⁴⁹ 1926-ban a munkáslétszám 13 fő.⁵⁰ Ezzel a létszámmal már nem vállalhatnak nagyobb

munkát, ezért csak a befejező munkákat végzik el a készen vásárolt köveken, valamint a betűvésést és a sírkövek temetői felállítását.

A cég termelésének üteme sem nőtt jelentős mértékben. Az 1855-ös gyáregedélyezési kérelem idején az előállított kövek száma évi 1200–1500 darab volt, s ezzel egyező számot kapunk, ha a cég ötvenéves fennállásának alkalmából megjelentetett kiadvány⁵¹ adatát vesszük figyelembe. Eszerint ugyanis 50 év alatt 70 000 síremléket állítottak. Az ütem tehát nem változott. A tényleges termelési eredmény azonban lényegesen nagyobb az első időszakban, mikor a kő kitermelésétől kezdve a szállításon keresztül a felállításig minden műveletet a cég maga végzett, mint a későbbiekben, amikor csak a díszítőfaragás készült a cég műtermeiben.

1914-ben Gerenday Béla csere útján megszerzi a Fiumei út 7. számú bérházat. A következő két évben az épületen nagyszabású átalakításokat végeztet, s egy nagyméretű, elegáns teremsort alakít ki, amelyben a faragószobrász-műterem elhelyezésén kívül a szobrok és sírkövek bemutatására is lehetőség van. Szép, szecessziós portált terveznek, villanyvilágítású felirattal, az udvaron pedig tolódarut szerelnek fel a kövek mozgatásához.⁵² 1916-ban költözött át a cég ezekbe a felújított helyiségekbe a korábbi, Rákóczi úti telephelyéről.

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy az 1850-es évek elejétől a részvénytársaság bukásáig a Gerenday cég gyorsan, dinamikusan fejlődött. Ennek alapja egyrészt a sírkövek iránt ekkor fellendülő polgári fizetőképes kereslet, másrészt a teljes termelési vertikumot átfogó, jól szervezett „gyár” működése volt. A tőkefelhalmozás e kezdeti időszakban olyan gyors, hogy lehetővé tenné egy fejlődőképebb iparág esetleges finanszírozását is. A cég kísérletet is tesz erre, ez azonban kudarccal végződik. A későbbiekben, amikor a cég áruválasztékával a nagypolgári reprezentációs igényeket kívánja kielégíteni, ennek gazdasági következményei elszakítják a hazai nyersanyagtól és az ehhez kapcsolódó termelési alaptól is. Utolsó nagyobb beruházása nem termelési célú, hanem a kereskedelmi reprezentációt szolgálja (az új üzlethelyiségek kialakítása).

Az I. világháború után „az elszegényedett ország vevőköre (különösen vonatkozik ez a felsőbb középosztályra, mely egyik legfontosabb vevőrétegünk volt), már nem a kvalitást kereste, hanem – kényszerűségből – az olcsó árakat. Ezzel versenyképességünk egyik fontos alapja vesztett jelentőségéből, és a konkurrencia megnehezült” – olvashatjuk a memoárban.⁵³ Beszerezhetetlenné válik a gránit és a ruszkciai márvány (ami azelőtt belföldi áru volt), helyüket az olcsóbb mészkő foglalja el, majd fokozatosan tért hódít a műkő is. Mindazok a tényezők megváltoznak tehát, amelyekre a cég a megelőző 30–40 évben kereskedelempolitikáját építette.⁵⁴

A SÍRKÖVEK STÍLUSÁNAK FORRÁSAI

AZ ALBUM ÉS A KÖRÉHEZ TARTOZÓ SÍREMLÉKEK, 1847–1890

Gerenday Antal nem volt kitanult kőfaragómester, tehát nem kellett résztvennie az inasok számára kötelező rajzoktatáson. Nincsenek adataink arra, hogy hol tanult rajzolni, hogy milyen forrásból szerezte motívum- és stílusismereteit. Az Album rajzait a feliratok tanúsága szerint ő maga készítette. Az Album a raktáron levő árukészletet ábrázolta,

illetve azokat a díszítőmotívumokat tartalmazta, amelyeket Gerenday Antal ajánlott a részben már megmunkált kövekre. Nem az Album rajzolójának ábrázolásbeli kvalitásai érdekeseek számunkra, hanem az, hogy milyen képet kapunk a sírkőkinálatban jelentkező stílustendenciákról.

A 19. század közepétől az egyik legismertebb és legalapvetőbb építészeti motívumgyűjtemény Karl Möllinger kétkötetes műve, az *Elemente des Rundbogenstiles*, illetve *Elemente des Spitzbogenstiles*.⁵⁵ Ebben a két kötetben szinte teljes gazdagságában megtaláljuk a romantikus építőstílus formakincsét. A Gerenday-hagyatékban két olyan sírkőmintakönyv van, amely szorosan kapcsolódik ezekhez a művekhez. A rokonság nem csupán stílusán mutatható ki. Az egyik mintakönyv nyomatainak készítője azonos a Möllinger-kötetekben található nyomatok készítőjével, a másikat pedig ugyanaz a kiadó adta ki, mint Möllinger munkáját. Az összefüggések alapján mindkét műről feltételezhető, hogy 1840 és 1860 között készült, tehát forrásul szolgálhatott Gerenday terveihez. Mindkét mintakönyvben Möllinger gazdag motívumanyagának alkalmazott és lényegesen leegyszerűsített változatait találjuk meg, mindkettőben vannak azonban a klasszikus motívumkincsből átvett elemek is. Az L. Wind építész rajzait tartalmazó *Sammlung von Grabmälern in Stein, Holz, und Metall*⁵⁶ az egyetlen az általam ismert sírkőmintakönyvek közül, amely az öntöttvasból készíthető motívumokkal is foglalkozik. A Gerenday-hagyatékban két kötet van meg a *Mustersammlung für Steinmetzen* című füzetsorozatból,⁵⁷ amelyekben leegyszerűsített, sematizált rajzokat találunk. Ez a sematizálási tendencia erősebben érvényesül a romantikus körbe tartozó mintarajzokon, míg a klasszikus motívumokat felhasználó terveken inkább a hangsúlyozottan gazdag díszítést figyelhetjük meg. Az itt előforduló romantikus alapmotívumok – a jellegzetes, néhol lépcsőzetes oromzati és lábazati formák, a gyakori ívsoros motívumok, néhány gótikus mérműelem, s végül a klasszikus keretelések hiánya – tulajdonképpen logikai vázát adják annak a formakincsnek, amely Gerenday Albumában jelentkezik.

Nem szerepelhetett Gerenday forrásai között J. Engelhorn *Musterbuch-ja*,⁵⁸ hiszen 1875 és 1888 között jelent meg Stuttgartban.⁵⁹ Mégis, ebben a munkában a Gerenday Album 42-es, 89-es, 91-es (52. kép) és 118-as rajzainak egészen közeli analógiái vannak.

1860 után jelent meg Carl Riess *Grabmonumente c. rajzgyűjteménye* Stuttgartban.⁶⁰ Carl Riess a stuttgarti Königliche Bauwerkschule tanára volt.⁶¹ Nem valószínű, hogy az Album keletkezése előtt ismerte volna az ő rajzait Gerenday, hiszen ő az Album egyes lapjait már 1862-ben és 1863-ban elkészíttette, csak a címlap, s maga a kötet készült 1864-ben. A Riess-féle mintakönyv is tartalmaz neoreneszánsz jellegű rajzokat, sőt egyes ábrákon némi klasszicizálást is érezhetünk, de a Gerenday rajzokkal közös vonás ismét csak a romantikus sírköveken van meg, mégpedig a jellegzetesen zömök, nehézkes arányokban, a mélyített tükrök kezelésében, az oromzatok tört formáiban.

Ezek az analógiák és hasonlóságok azért fontosak, mert érzékeltetik, hogy a Gerendayék által képviselt magyar sírkőizlés milyen nagy mértékben simulott bele a kor általánosabb vonulatába, amelyet itt a délnémet példákkal mutattunk be.

Feltétlenül értelmeznünk kell azt a tényt, hogy Gerenday rezisztens maradt a mintakönyvekben, s így az európai stílusáramlatokban is mindenütt jelen levő neoreneszánsz tendenciákkal szemben. Az 1860-as évek elején már nálunk is megjelennek a neoreneszánsz hívei, bár inkább az arisztokrata körökben. Bizonyítja ezt az Akadémia épületének stílusáról folytatott nyilvános vita is.⁶² A Gerenday cég vevőköre azonban ekkor

még a gazdagodó kispolgárságból, s a vele szoros kapcsolatban levő értelmiségi, kisnemesi körből került ki. E réteg ízlését tükrözik Gerenday rajzai. Ez az ízlés nem mentes bizonyos lényegretörő egyszerűsítésekben megnyilvánuló provincialitástól, tradicionalizmustól, s a nemzeti törekvések mélyén rejlő romantikus történelemszemlélet és gondolkodásmód határozza meg.

Utalnunk kell azonban itt egy konkrétabb összefüggésre is, mely meghatározó lehetett ebben a vonatkozásban. A Gerenday-család már a negyvenes-ötvenes években kapcsolatban állt azzal a határozott szellemi arculatú, teoretikus képzettségű és hajlamú építésztaársasággal, melynek Henszlmann Imre volt a vezetője, s tagjai közé tartozott Feszli Frigyes, Gerster Károly, Frey Lajos.⁶³ Határozott törekvésük volt az egyre szárazabbá váló klasszicizmus hagyományának megtörése, s a nemzeti építőstílust romantikus elemekből kívánták megteremteni. Henszlmann ideológiájában alapvető volt a neoreneszánsz elutasítása.⁶⁴

1868-ban az alakuló Gerenday-féle részvénytársaság tagjai között ott találjuk Feszli Frigyes és Henszlmann Imrét is. Ezzel a körrel kapcsolatban állt Vecsei Imre debreceni építőmester is, akinek házában Gerenday debreceni lerakatát elhelyezte.

Az Album mintarajzainak elemzésekor elsősorban a sírkövek zömök arányai tűnnek szembe, egy olyan formálás, melyben a *népies* barokk sírkövművészet tradíciójának megőrzését láthatjuk. (VIII. Lap 53–57. rajz, VI. Lap 37.) Nem idegenek ezek az arányok a romantika ún. rundbogenstil irányzatától sem, felismerhetjük a kubusos formálást, a zártságra, tömörségre törekvést.

A díszítmények ezeken az alapformákon kissé önkényesnek és applikatívnak tűnnek. Alkalmazásukban az a külsődleges szándék látszik, mely az áruválaszték bővítését célozta: „mindenki ... kedves halottjának emlékéhez méltó, s viszonyainak megfelelő sírkövet minden időben találhasson”.⁶⁵

A díszítőelemek alkalmazása gyakran eklektikus; a barokkból átértelmezett elemek keverednek a leegyszerűsített, rundbogenstil elemekkel. Erre jó példa az V. Lap 26-os (50. kép) rajza, amelyen barokk tükör aediculára emlékeztető keretelést kap, az oromzati forma azonban nagyon lapos, s benne megjelenik az ívsoros díszítés. A IX. Lap 63-as rajzán a barokkos tükörforma fölé jellegzetes romantikus tört oromzat kerül.

A romantikus építészetben a gótikus és romanizáló elemeket gyakran alkalmazzák egymás mellett.⁶⁶ Megtaláljuk ezt a Gerenday Albumban is. A IX. Lap 59. rajzán, vagy a XII. Lap 81. rajzán nagyon egyszerű gótikus mérműmotívumok kerülnek rundbogenstil környezetbe.

Az oszlopok ezeken a sírköveken teljesen elvesztik klasszikus és architektonikus értelmüket. Mind arányaikban, mind egyszerű fejezeteikben, sokszögű lábazataikban a romantikus formálás jegyeit ismerhetjük fel. Megjelenésüket egyrészt funkcionális szerepük – az írott táblák keretelése – másrészt a tradíció indokolja. Az egyetlen olyan terv, mely a klasszikus formakincsből épül, a XIII. Lap 88. ábráján (52. kép) látható. Ez a terv klasszikus oszlopcsarnok gondolatát idézi, felvételével talán reprezentatívabb igények kielégítése volt a cél. Itt az oszlopok valóságos térben jelennek meg, s rendeltetésüknek megfelelően architrávra helyezett oromzatot támasztanak alá. Ez a síremléktípus sokáig használatban maradt, legközelebbi analógiájával egy 1890 körül kiadott bécsi sírkörmintakönyvben találkozhatunk,⁶⁷ itt azonban már csak falhoz simuló architek-

tonikus elemként jelentkezik az oszloppár. Említést érdemel az I. Lap 2. számú rajza, amelyen a rundbogenstil irányzat arab–mór változatának hatását érezhetjük.

A barokk díszítőhagyomány és formagazdagság az öntöttvas kereszteken érvényesül a legerőteljesebben, de ezeken is megjelennek már a romantikus motívumok (XI. Lap, 74. rajz). A technikai sajátosságok (pl. áttörtség) miatt azonban nem érezhető a nehézség, zártság tendenciája (XI. Lap).

A jelképes ábrázolások egyszerűek, szinte csak jelzésszerűek. Leggyakoribb motívumok: lefelé fordított fáklya, koszorú, fűzfa, koporsó. A mulandóság jelképeként csak egyszer jelenik meg a koponya a lábszárcsonttal, s néhányszor a félbetört oszlop. A kézfogás motívuma szintén csak egyszer bukkan fel az Albumban. (Drapériával letakart kereszt: I. Lap 1., XV. Lap 103. Drapériával letakart váza: I. Lap 2., XV. Lap 105., XIII. Lap 88. Lefelé fordított fáklya: VII. Lap 43., VIII. Lap 51., IV. Lap 21., XV. Lap 104. Koszorú: II. Lap 7., IV. Lap 20., 21., 25. Koporsó: III. Lap 14. Fűzfa: IV. Lap 24., VII. Lap 40., 46. Kézfogás: VII. Lap 43. Koponya és lábszárcsont: VII. Lap 49.) A jelképi anyagot épp olyan véletlenszerűen, pusztán a változatosságra törekedve alkalmazta Gerenday Antal, mint a díszítőmotívumokat, s ezért nem is tartalmi, hanem díszítőelemként hatnak az Album rajzain. (49., 52. kép)

Egyetlen olyan síremléktípus van Gerendayék Albumában, mely többretegűen értelmezhető, és elemei összefüggő jelképi tartalmat hordoznak: a romantika mulandóságképeinek kissé vulgáris összegezése ez. A természetes sziklát imitáló kő alapzaton fatörzset utánzó kökereszt áll, s erre mintegy véletlenszerűen fonódik az élővirágot idéző koszorú. A háromféle anyag az idő, a mulandóság három szféráját jelenti. Itt minden utánzat, elveszti valóságát még a szilárd, a maradandó is, hiszen benne éppen a mulandó ölt formát. [VI. Lap 34., XIII. Lap 87. (52. kép) és Cosman Pejakovits síremléke 1850-ből.⁶⁸]

A magyarországi romantikus építészet egyik sajátossága a rundbogenstil túlsúlya.⁶⁹ Ez tükröződik a Gerenday Albumban is, ahol összesen két gótizáló terv található: XIII. Lap 89. és 91. számú (52. kép). A gótizálásnak mind az építészetben, mind a sírköművészetben bizonyos reprezentatívabb jelentésáramlata van.⁷⁰ A klasszikus architektónikus formakincs keretelésként, háttérként szolgál, míg a gótizáló építmény minden egyéb motívum nélkül képes arra, hogy az „emlékszerű”-ség érzetét keltse, a monumentum funkcióját ellássa.⁷¹ Sírköves mesterek számláin, hirdetésein, ahol kis helyen, szűkszáván kell a síremlék képzetét felidézni, többnyire gótizáló emlékeket láthatunk:⁷² a fiálemotívum díszes változatait. Ez a síremlék gondolatának legadekvátabb kifejeződése a hatvanas, hetvenes években.

Az Albumban van néhány szobrokkal díszített síremlékterv is [XII. Lap 82., 83., 85. (51. kép) és XVI. Lap 100., 101., 102.]. A halottat gyászoló nőalak, és a lélek mennybemenetelének ábrázolása a két ismétlődő motívum. A rajzokon a figurák mozdulatai esetlenek, a test arányai rosszak, ezek az ábrák inkább a korabeli sajtó naiv ábrázolásmódjához közelítenek, vagy a közkézen forgó egyházi könyvek képeihez hasonlítanak, így az elkészült művek plasztikai kvalitásaira nem következtethetünk belőlük. A kilencvenes évekig nagyon ritkák a szoboralakok Gerendayék elkészült síremlékein. A mennybemenetelt ábrázoló jeleneteken az Albumban a népies barokk formálás érvényesül.

Az Album tanúsága szerint Gerendayék vállalkoztak Kálváriák felállítására is. A stációképek (XVII. Lap) kompozíciója tömött, kissé zavaros, legfőképpen az epikus elemek

pontos visszaadására törekszik. A corpusok (XVIII. és XIX. Lap) megoldásai a hagyományos rutinmunkák ismétlései.

A megvalósult síremlékek⁷³ közül a legkorábbi Csányi Lászlóé (9. sz.) 1849-ből, egyszerű szürke gránit obelisztk. Ebből a korabeli szóhasználat szerint piramisnak nevezett típusból nagyon sok készült. A gránit- és márványobelisztek karcsúbbak, és négyzetes keresztmetszetűek (2, 17, 28, 30, 39, 51, 59, 60, 63, 77, 85, 93, 94. sz.), míg a kőből készültek zömökebbek, inkább sztélszerűek, és keresztmetszetük keskeny téglalap (1, 3, 4, 14, 15, 24, 29, 48, 61, 62, 73, 83, 79, 86. sz.). Az obeliszteken gyakori a kő- vagy bronzrelief (például Jókainé Laborfalvy Róza síremlékén – a bronzportrét Zala György készítette – 39. sz., vagy Reményi Antal volt szabadságharcos sírkövén, amelyet három bronzrelief díszített, ezek azonban már elpusztultak). Garay János költő obelisztkjének (20. sz.) csúcsára a költészetet jelképező áttört bronzmotívum került: sasfejú lant koszorúval. Ezt a sírkőtípust a mai napig nyomom követhetjük.

Külön csoportot alkot az a főleg színészek körében gyakori síremléktípus, amelynek példáit megtalálhatjuk a kezdeti időszaktól egészen a 20. század első évtizedéig. Ennek alapmotívuma az „összerótt szikla” (a természetes szikla utánzata), amit általában homokkőből faragtak, s színészjelképekkel (maszk, babérág, lant, könyv) díszítettek. A mélyített, nemesebb kőből készült táblán jelezték a nevet. A romantikus gondolatnak megfelelően az idő ezeket a málékony anyagból faragott köveket pusztította leginkább, több helyen kiesett a tábla,⁷⁴ a formák elmosódottak, alig felismerhetőek. E csoportban találjuk az Album 34. (VI. Lap) rajzának egy megvalósult változatát, a kereszt előtt térdelő nőalakkal (Ismeretlen színész síremléke, 38. sz.). Ide tartozik Szerdahelyi Kálmán, Szathmáry Árpád és Szigeti József színészek (80, 74, és 81. sz.), valamint Csernátorny Lajos újságíró (10. sz.) síremléke. A romantikus kőhalmot alkalmazták talapzatként is, így Egressy Béni síremlékén (13. sz.), amelyen élére állított kocka a szerencse forgandóságát kívánja jelképezni. Ennek terve az Album XII. Lapjának 84. rajzán látható (51. kép).

Régi hagyományt őriz Naum Bozda (8. sz.) és Kisfaludy Károly (43. sz.) síremlékének formája. Mindkettő még az Album megjelenése előtt készült, és ebből a típusból több változat is van az Album rajzai között (VIII. Lap 50, 57. rajz). Szintén még 1864 előtti Fáncsy Lajos síremléke (16. sz.), s az Album megjelenésével egyidejű Kövér Lajosé (45. sz.). Ugyancsak az alapmotívumnak – a talapzatra helyezett keresztnek – romantikus formálású példája az V. Lap 29-es rajza, amelynek alapján készült Tasner Antal (84. sz.) sírköve 1861-ben.

Két érdekes, jellegzetesen romantikus formai elemeket alkalmazó síremlék készült még az Album megjelenése előtt. Mindkettőn megtalálhatjuk az Album számos motívumát. A Bottlik és Rajkovics család sírboltja az első temetkezés időpontját figyelembe véve 1853 utáni (7. sz.). Formai analógiáját a Riess-féle mintakönyv⁷⁵ tartalmazza. A Riess-könyvben megvan a két egymást keresztező lefelé fordított fáklya-motívum is. A három tagból álló síremlék középső részének variánsai az Album 13-as (49. kép), 27-es (50. kép) és 87-es (52. kép) rajzai, s alatta olvashatók a feliratok. A Krisztusfej, a 6-os rajzhoz hasonló módon helyezkedik el. A fő tömeg két oldalán egy-egy talapzatra helyezett váza áll, mely formailag a 156-os rajzon látható kút medencéjéhez kapcsolódik. A középső tag gyakori a 19. század második felének sírkőanyagában, a hatást itt jelentősen fokozza a két kísérő elem.

A Sebastiani család sírkápolnájának két oldalán áll Gerenday József és Jordán Ernesztina két egyforma emlékoszlopa 1862-ből (21. sz.). Itt is lényeges az ismétlődés és a szimmetria. Az Album rajzai közül a lábazati motívum a 97-esen (53. kép), az oszlop és letakart váza kombináció a 105-ösön jelenik meg. E szép arányú oszlopokat a cég maga is olyan sikeresnek érezte, hogy a következő évben, 1863-ban egészoldalal hirdetésük képének előterébe ezek ábrázolása került.

Érdekes problémát vet fel Lendvay Márton síremléke (54. kép), mely 1858-ban készült (46. sz.). Ez hozta az első jelentős sajtósikert Gereendayéknak. Felavatásakor terjedelmes cikk jelent meg a gyárról a Vasárnapi Újságban,⁷⁶ s ez nemcsak a Lendvay emléket ismertette, hanem a korábbiak közül is néhányat, így Vörösmartyét (90. sz.), Garayét, Egressy Bénéit, Kisfaludy Károlyét. A cikkíró szerint Lendvay síremléke „sósokuti márványból a legtisztább byzanti stílusban” készült, s „kellemes benyomású műkincs gyanánt emelkedik ki”. Középen „két oszlop emelkedik négyélű talapból”, köztük Lendvay „jól talált arckép domborműve”. A mű „teljesen önálló építészeti stílussal bír”, s felvonultatja a színesjelképek többségét.⁷⁷

A síremlék egyedi terv, elgondolás alapján készült, és nyoma sincs rajta azoknak a leegyszerűsítő, sematizáló tendenciáknak, amiket a Gerendayéknál készült többi síremléken felismerhetünk. Tömege monumentális, de formailag jól tagolt. A tagolást romantikus formálású építészeti elemek biztosítják. Mind az építészeti elemek ilyen tiszta és érett alkalmazása, mind pedig a fantáziagazdag ornamentika szokatlan Gerendayéktól ebben a korai időszakban. Mindezek alapján felvetődik az a gondolat, hogy ezt a síremléket valaki más tervezte, s a Gerenday-műhelyben csak kiviteleztek.⁷⁸ Az Album 59. és 100. rajzán láthatunk hasonló növénydiszes akroterionokat, és a Lendvay-emléket idéző oszloplábazatot, illetve fejezetet.

Pákh Albert szép romantikus síremlékének (55. sz.) tervezőit is ismerjük.⁷⁹ Eredetileg ide szánták Izsó Miklósnak Pákhról készített portréját, de amikor az az elhatározás született, hogy a szobor a Nemzeti Múzeumba kerül, meg kellett változtatni az eredeti tervet. A levéltári hagyatékban fennmaradt egy terv, amely a Pákh-síremlék alapján készült 1887 előtt,⁸⁰ és azt bizonyítja, hogy Gerendayék adaptálták a náluk kivitelezett síremlékek terveit.

A sírkápolnák közül kettőt érdemes megemlítenünk. A Rupp család piszkei vörösmárványból készült sírkápolnájáról annyit tudunk, hogy még Gerenday Antal életében, tehát 1887 előtt készült. Egyszerű, téglány alaprajzú épület, egyetlen bejáratú ajtóval, lapos sátozott tetővel. A főhomlokzatot háromszögű oromzat zárja, középen kereszt, két sarkán akroterion-díszítés. Az oldalfalakon egyszerű, romantikus motívum. Hangsúlyozott egyszerűségében, zártságában a romantika kubusos formálású építészeti tendenciája ismerhető fel (65. sz.). Hasonló sírkápolnát ábrázol a hagyatéki anyagban található egyik terv, azonban ott a díszítőmotívumok klasszikusak.⁸¹

1871 után készült a Gozsdu család öntöttvas sírkápolnája (26. sz.). Az Album rajzainak elemzésekor már említettük, hogy az öntöttvasból készült emlékek más stílustendenciát mutatnak, mint a kőemlékek. Ezen a síremléken mind építészeti alap gondolatát, mind részletformáit tekintve a neoreneszánsz érvényesül, mentes a romantikus formálástól. A 19. század vasépítészetének könnyedségét, karcsúságát sugározza ez a kupolás kis oszlopocsarnok.⁸² Közéleben két másik hasonló emlék található, az egyiket biztosan Gerendayék állították fel: ez a Lyka család sírboltja (49. sz.). Ezek a síremlékek

nem készülhettek Gerendayék műhelyében, hiszen semmi nyoma annak, hogy vassal, vagy bármi más fémmeel ők maguk foglalkoztak volna. Ebben az esetben ők vállalkozók voltak, esetleg a síremlékek felállítói, az oszlopcsarnok tényleges készítői névtelenek maradtak.

Az Album számozását még a 70-es évek végén, 80-as évek elején is használták az üzleti levelekben. Ez arra is utal, hogy az Album rajzain megjelenő egyszerűbb, intímabb, tradicionálisabb sírkövek nagyon sokáig, még talán a 80-as évek második felében is ki tudták elégíteni az igényeket. Ebből az időszakból viszonylag kevés síremléket ismerünk.

Az Album hosszú használatát bizonyítja, hogy Gerendayék a képes hirdetésekhez a címlap jobb alsó sarkában látható részletet használják fel. Még 1894-ben is ez a kép kerül a Kerepesi úti temetőt ismertető kis füzet hátlapjára.⁸³ Ezt a brosúrát Gerendayék megbízásából adják ki, s külön fejezetben ismerteti a gyár történetét.

KÖZTÉRI EMLÉKMŰVEK ÉS A KOSSUTH-SZOBROK TÖRTÉNETE

Említettük már, hogy a Gerenday cég kezdettől fogva részesült a köztéri szobrászatot pártoló hazafias mozgalmak közadakozáson alapuló megrendeléseiből.

Gerenday Antalt, aki forrásaink szerint nem tanult még kőfaragást sem, a magyar közvélemény és a sajtó szobrásznak tekintette. Idézzünk abból a cikkből, amelyet 1859-ben a Lendvay-síremlék kapcsán a Vasárnapi Újság jelentetett meg. „... e hazai művészünk az emlékművi (monumentális) szobrászatot 12 év óta oly mértékben műveli, hogy nem mondunk róla sokat, ha azt állítjuk, hogy a művészet ez ágának nálunk egészen új megváltozott alakot adott ... művészi hivatottsága, hazafiúi buzgalma, áldozatkészsége által... Gerenday Antal, aki gránitból, vörös és szürke márványból faragott fentebbi művek méltóságos nagyszerűsége által monumentális szobrászi tehetségének már oly szép jeleit adá” érti a módját „... mint kelljen az érzéketlen követ mint egy átszellemíteni, s annak igazán művészeti, maradandó értéket szerezni”.⁸⁴ A kritika általában megelégszik az emlékművek tárgyyszerű leírásával, s már a felállítás tényét is dicséretesnek tartja. Sokkal inkább közvetíti az emlékművet felállító közösség büszkeségét, s tartja kötelességének a szép szándék értékelését, mintsem hogy megengedhetné magának a mű szobrászi kvalitásaira vonatkozó esetleges bíráló megjegyzéseket. Ritkán jelentkezik csak a szigorúbb hang. A szatmári Kölcsey-emlékoszlop kapcsán: „gömbölyű oszlop a párizsi Vendome szobor mintájára a legkeményebb szürke bajor márványból...”⁸⁵; „az oszlop tetején pedig a mellszobor, carrarai márványból, melynek gyönyörű tisztasága kárpótlást nyújt a nem éppen hű vonásokért”.⁸⁶ A hatvani honvédemlékről pedig 1869-ben így számol be a tudósító: „Nem imposans, de csinos, és helyzeténél fogva – több ezer négyyszögölnyi tér közepén, mesterségesen készített földemelkedésen – szembetűnő.”⁸⁷

E kezdeti időszakban (1860–1870) több portréval díszített emlékszobor készült Gerendayék műtermében. A kiskőrösi Petőfi-szobor 1862-ben (175. sz.), a Kazinczy-emlék Érsemlyénben, 1863-ban (170. sz.), az említett Kölcsey-emlékoszlop Szatmárban 1864-ben (171. sz.), majd a két Kisfaludy-szobor Sümegen, 1870-ben (157. sz.). Nemcsak a közönség, hanem a szakértők is megelégedtek ezekkel a portrékkal, amelyek egy nagy rutinnal és sok tradicionális forma alkalmazásával dolgozó sírkőfaragó-műhely pro-

dukciói voltak. Erre éppen a sümegi Kisfaludy Sándor-portré szolgáltat példát. „Míg a pénzgyűjtés még javában folyt, jutalomdíjas pályázatot hirdetett a bizottmány, s annak eredményének megbírálására a pesti Képzőművészeti Társulatot kérte fel. Ez Gerenday Antal tervének adta az elsőséget, mire ezt a bizottmány tétovázás nélkül el is fogadta.”⁸⁸

A honvédemlékek felállítására a kiegyezés után kezdődhetett meg. Gerendayék az elsők között vannak, akik honvédemléket készítenek. A kő formáját tekintve ezek mindig nagyon egyszerűek, leggyakrabban obeliszk, esetleg oszlopok vagy téglalap alaprajzú, párkányokkal szintekre osztott, tükrökkel díszített tömbök. Jelképi eszköztáruk hagyományos: cserkoszorú, babérág, s a fegyverek: kard, puska, ágyú, ágyúgolyó. 1868-ban állították fel a szolnokit (190. sz.), 1869-ben a már említett hatvanit (173. sz.), 1875-ben a háromszékit (174. sz.), s 1877-ben a tabánit (166. sz.). Ez utóbbi „gúla alakú szürke márvány síremlék, négy golyón nyugodva, tetején égő bombát ábrázoló jelvénnel. Egyszerű sírkő csak, monumentális igények nélkül, de egyszerűségében is nemes és kifejező.”⁸⁹

Mind a honvédemlékek, mind az emléksobrok leggyakoribb formái megjelennek már az Album rajzai között is: II. Lap 7. (49. kép), III. Lap 16., 17., illetve XIV. Lap 92., 93. és 94. (53. kép) rajzokon.

1894-től indul a Kossuth-sobrok felállítására irányuló mozgalom.⁹⁰ A Gerenday cégnek sikerül megállapodásra jutnia a Függetlenségi Párttal, mely ennek a mozgalomnak kezdeményezője és irányítója, s a Párt azoknak a kisebb községeknek, amelyeknek nem volt jelentősebb anyagi alapjuk, Gerendayékat ajánlotta. Ehhez sikerült megszerezniük Kossuth Ferenc támogatását is.⁹¹ 1894 és 1903 között 21 Kossuth-emléksobrot állítanak fel az ország különböző városaiban és falvaiban. 1903 után azonban már nem kapnak több megrendelést. Ekkor már reprezentatívabb, egészalakos, egyedi, szobrászművészek által készített emlékműveket állítottak.

Gerendayék Kossuth-sobrai bronzból vagy bronzírozott cinkből készültek kőtalappal és szállították hozzá a kovácsoltvasból készült kerítéseket is. Két mintát ajánlottak,⁹² az egyik az 1848-as forradalom idején ábrázolja Kossuthot, a másik öregkorában. Az 1848-as szobor ideálportré, az öntőmintát Kiss György készítette, ez a Magyar Nemzeti Galériában levő gipszszobor alapján igazolható.⁹³ A másik szobormintát, amelyet Gerendayék sorozatban öntöttek az emléksobrokhoz, inkább tekinthetjük öregkori ideálportrének, mint tényleges arcképnek. Jóval merevebb, mint az a nagy jellemzőerővel készült öregkori mellkép, amit ugyancsak Kiss György készített és szintén a Galériában van.⁹⁴ Kiss György neve azonban nincs rajta a szobrokon és nem említik a nyilvánosság előtt sem. Erre a korban – s éppen Kiss György esetében – találunk más példát is. A Zsolnay-gyár például csak „olyan hivatásos szakemberek művészetét vette igénybe, akik kifelé nem helyeztek súlyt nevük megemlézésére”.⁹⁵

A hagyatéék rendezetlen tervecsomójában⁹⁶ két olyan rajz található, amely fali emléktáblákhoz készült. Ezek megvalósulásáról eddig nem tudunk.

A SZÁZADFORDULÓ ÉS A SZECESSZIÓ

Utaltunk már azokra a változásokra, amelyeket az arisztokrata ízlést követő újjazdag nagypolgárság igényeinek kielégítése a cég stílusorientációjában, s az anyagok alkalma-

zásában a századforduló táján okozott. Egyre több a figurális szoborral díszített síremlék, s a méltatók szavai szerint ezek az emlékek a milánói vagy a genovai temetőkbe ille- nének. A köztudatban ekkor igen erősen élt az olasz temetők képe. Jókai fantáziáját is megihlette ez a tárgy, és *Sírkőalbum* című regényében foglalkozott vele. Ez a regény Jókai gyengébb művei közül való, csak a hátrahagyott művek kiadásakor jelent meg 1912-ben.⁹⁷ Vérfagyasztó, orosz tárgyú krimi, az orosz tél és az orosz politikai viszonyok minden egzotikumával, a halottaknak mégis az olasz temetőkben állítanak gazdagabbnál gazdagabb síremlékeket. „Egyetlen roppant malachit obelisz, hasonló két lépcsőtalap- zattal. A sötétzöld drágakő lapra alabástrom nemű alakja borul, baljával fejéről a fátyolt fölemelve, jobbával az író stylust a kőlapra illesztve.” „Fekete gránit egyiptomi portale volt, melynek lépcsőin egy fehér márvány nőalak lép fel lefátyolozott arczzal, két kezé- ben hamvvedret emelve, melynek nyakát cserlomb és mátkókból font koszorú köríti. A portale közepén egy bronzajtó, mely a kriptába vezető lépcsőkre nyílik. Azon is egy allegóriai dombormű.”⁹⁸ E néhány sorban Jókai szinte összefoglalta a kor síremlékeinek jellegzetes szimbólumait.

A milánói és a genovai, illetve a bécsi temetők századforduló táján készült síremlékeit összehasonlítva azt látjuk, hogy az olasz sírközművészetben nagyobb szerepet kap a figu- rális szobrászat, míg a bécsi temetőkben inkább az architektonikus elemek dominálnak.⁹⁹ A figurális szobrászatban rejlő közvetlenebb kifejezőerőt fokozzák az expresszív és ér- zelmes gesztusok, a szobrok virtuóz faragása és a természetes anyagkezelés.¹⁰⁰ A magyar közönség nem a reprezentatívabb, de kevesebb kifejezőerővel bíró architektonikus sír- emlék típusát, hanem az érzelmileg erőteljesebben ható olasz mintát választotta, ezért lendült fel az olaszországi szobrok importja. A hagyatékban fennmaradt az a szoborka- talógus, amelynek alapján rendelt a cég.¹⁰¹ Ezek több példányban előállított, tagonként változtatható, összerakható szobrok voltak. Ebből a készletből került ki Beniczkyne Bajza Lenke. (3. sz.), a Srányi- (72. sz.), a Hekler- (33. sz.), a Gorzsik- (25. sz.) és a Vargha-síremlék (88. sz.) (55. kép) angyalalakja. Feltételezhető, hogy a Horánszky Nándor kereskedelmi miniszter sírján levő angyalfigura is olasz gyártmány (35. sz.).

Ezek a síremlékek gyakran két hangsúlyos elemből állnak. Az egyikkel a monumen- talitás hatását kívánják elérni, míg a másik, a figura hordozza az érzékekre, érzelmekre ható tartalmakat. Kezdetben ezt még nem hangsúlyozzák az anyagok kontraszthatásá- val (ilyen a Vargha-síremlék), a későbbiekben viszont már kifejezetten építenek erre a hatásra is (pl. Horánszky- vagy Srányi-síremlék).

Beniczkyne Bajza Lenke sírjára lankadt fájdalommal borul az angyalfigura, de több- nyire borongós meditációnál többet nem közvetítenek ezek a szobrok (Vargha-, Ho- ránszky- és Gorzsik-síremlék). A Hekler-síremlék egyszerű talapatára a halálról mit sem sejtve érkezik könnyed szárnycsapással a rózsát hozó angyal, a Srányi-síremléken pedig mozdulatlan közönnyel áll.

A szecesszió hatásának erősödésével párhuzamosan megváltozik a monumentális szo- bor szerepe a síremléken. Az érzelmileg talajtalan, de mégis hangzatos és a síremlékhez külsődlegesen kapcsolódó angyalfigurák helyét olyan nőalakok veszik át, amelyek kom- pozicionálisan beilleszkednek a síremlék egészébe. Bár gesztusai nem mentesek az ér- zelgősségtől, formai megoldásaik, plasztikai kezelésmódjuk is többet árul el tartalmi vonatkozásaikból, mint a korábbi angyaloké. Azt is mondhatjuk, hogy egyfajta szeku- larizáció játszódik le a szemünk előtt. Eltűnnek az angyszárnyak, s eltűnik velük együtt

a már üressé vált vallásos halálértelmezés, hogy helyt adjon a halálhoz való új viszonyulásnak [Hoffmann- (34. sz.) és Huitius- (37. sz.) síremlékek].

E folyamatban átmenetet jelent a Hegedüs család sírboltja (31. sz.) (56. kép), ahol szecessziós formaadású, mozaikkal díszített környezetbe vallásos áhítatot sugárzó angyalalak kerül, s a kompozíciós megoldás is elég kényszeredett. A Borbás-síremlék (57. kép) hatása elsősorban a szín- és formakontraszton nyugszik. A két ellentétes anyag – a fekete gránit és a fehér márvány – a puha szórt fény és a tükrös csillogás plastikailag is ellentétes megoldásokat kíván. E síremlék gránittömbjének jellegzetes, tört ívű kontúrja még azt a tendenciát jelzi, amely a szecesszió dekorativitás igénye szerint kezeli ezt a kemény, nehezen megmunkálható anyagot is (6. sz.).

Néhány év múltán, az 1910-es évek második felében azonban egy másik tendencia válik uralkodóvá. A gránittömböket architektonikusan formálják meg, súlyos, nehéz tömegekből alakítanak ki archaikus hatású kapuépítményeket. Jókai szavai jutnak eszünkbe: „Fekete gránit egyiptomi portale volt ...”¹⁰² A formavilág tartózkodó és szűkszavú, a kontúrok zártak, a nagy, sík felületeken az anyag szépsége érvényesül. A többnyire kannelúrázott pillérek, illetve oszlopok nehéz teherként viselik az eltűnt arányú, megbontatlan tömegű, háromszöges lezárású áthidaló elemeket. A fejezetek, lábzatok vagy elmaradnak, vagy lappá egyszerűsödnek.

Persenszky Lajos síremlékén (56. sz.) ehhez az architektonikus kerethez hagyományos módon kapcsolódik a hagyományos kialakítású figura. A Scheuring család síremlékén (58. kép) a szecesszió formai hatását tükröző, a mozdulat kifejezőerejét túlzottan hangsúlyozó síró nőalak és az architektonikus keret aránya az alak törékenységét, a keret monumentalitását hangsúlyozza (69. sz.).

A Kerepesi temető árkádsorában és közvetlen közelében több olyan architektonikus síremlék is van, amelyen nincs monumentális figura. Ezek közül kiemelkedik a Schunda család síremléke, amelynek bronz domborművét Beck Ö. Fülöp készítette (71. sz.), és Bezerédj Viktor síremléke (5. sz.).

E monumentális síremlékek mellett továbbra is készültek egyszerűbb, kisebb méretű sírkövek. A hagyatékban szép, összefüggő tervsorozat maradt fenn 1909-ből,¹⁰³ mely a szecesszió közkeletű formakincsét hasznosítja. Érdekes nyomon követnünk, hogy a szecesszióban nemcsak a díszítőformakincs alakul újjá, hanem megváltozik a kövek befoglaló formája is, oldottabbá válnak a kontúrok. A tömb zártságát, tömörségét bontják meg a gyakran alkalmazott üvegmozaik betétek.

A tervek mellé írt megjegyzések arról tanúskodnak, hogy sok megvalósult közülük. A Kerepesi temetőben kettő található ezek közül: az egyik Gerle Lajos építész sírján (23. sz.), ahol egyszerű márványsztyélére a kövel egybefaragott gyászoló női félalak borul, a másik a Knopfer család sírboltján (43. sz.), ahol gránittömbre kerül az üvegmozaik díszítés.

Gerendayék tervei és síremlékei között alig találunk olyanokat, amelyek *formai* elemeikben is kapcsolódtak volna a nemzeti törekvésekhez, csak az 1909-es tervkönyvben van néhány példa.

1904-ben több terv készült az Andrássy grófok krasznahorkai sírkápolnája számára.¹⁰⁴ Ezek szép, neobarokk tervek, a hagyományos formakincs alkalmazásának első bizonyítható példái Gerendayéknál. Formailag hozzájuk kapcsolódik egy neobarokk tervsorozat,

amely talán szintén a századforduló táján készült. A tervek finom arányúak, érettek, nem túldíszítettek.

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ UTÁN

A húszas években még több olyan síremléket állítanak fel, amelyek a korábban kialakult típusokhoz kapcsolódnak (Neczpáli Justh Gyula, 41. sz., Knopfer család síremléke, 43. sz., Waigand sírbolt, 92. sz.).

A hagyatéck egyik tervkönyve az 1926 és 1932 közötti terveket tartalmazza.¹⁰⁵ Az alaphang a finom díszítésű neobarokk, de néhány klasszicizáló tervet is találunk. Közéjük tartozik annak a síremléknek a terve, amelyet ifj. Gerenday Antal rajzai alapján 1938-ban állítottak fel Kölcsény szatmárcsekei sírja fölé (59. kép). Egy szabályos hatszög alaprajzú hasábján, élein sima törzsű, egyszerű növénydíszes fejezetű oszlopok állnak. Az oszlopok párkányt hordanak, amely a síremlék tengelyében megszakad. Az így kialakuló bejáratot az oszlopok tetején levő két karcsú váza is hangsúlyozza. Az oszlopocsarnok közepén áll az egyszerű síremlék, szintén váza motívummal (158. sz.).

Gerenday Bélának 1937-ben állítottak síremléket a Kerepesi temetőben (22. sz.): klasszicizáló architektonikus keretben szentimentális Krisztus-alak áll. Ugyanígy nem illeszkedik a két elem a Schöpfer-síremléken sem (70. sz.). A figura e két síremléken mind a kompozícióban elfoglalt helyét, mind a kifejezni kívánt tartalmakat tekintve közelebb áll a századforduló hiteltelen szobraihoz, mint a szecesszióban már elért formai és kompozicionális egységhez.

A cég harmadik vezetője, ifj. Gerenday Antal építész lett. Pályaválasztását memoárjában így indokolja: „A cég hozzájárult ahhoz, hogy a sírkövet állító közönség figyelme a szobrok felé forduljon, és ebből meg is volt a maga haszna, de profitáltak maguk a szobrászok is. Mindinkább előfordult, hogy a rendelő, aki szobrot akart, egyenest egy kiállító szobrászművészhez fordult. Azonkívül a szobrászok szervezkedtek is, és elérték, hogy közületi, vagy gyűjtött pénzből csak náluk lehessen megrendelni. Ezzel a versennyel ezúttal már nem szobrást, hanem építést kellett szembeállítani.”¹⁰⁶

Az utolsó tervkönyben¹⁰⁷ van néhány szép arányú geometrikus terv is, amely hasábjából, álló és fekvő lapokból szerkesztett. Ezekről így szól a memoár: „... kidolgoztam egy művészeti gondolatmenetet a formák elvont kifejezőképességéről, és ennek alapján is készültek tervek, amelyek igen korán, és a honi piacon egyedül nálunk képviselték az absztrakt stílust”.¹⁰⁸ A Farkasréti temetőben található néhány megvalósult darab e modern felfogású síremlék-tervek közül.

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy az az egyszerű, kisméretű romantikus elemekkel díszített síremléktípus, amellyel Gerenday Antal Albumában találkozunk, egészen az 1880-as évek közepéig általános Magyarországon. Ezek a síremlékek kielégítették a kor puritán igényeit és romantikus formálásukkal a nemzeti törekvések kifejezőivé is válhattak.

Az 1880-as évek végétől kezd kialakulni a reprezentatív, figurális szoborral díszített eklektikus síremlék, melynek kompozicionális megoldatlanságaira a szecessziós síremlékek keresik és találják meg a választ. A kisméretű, egyszerű síremlékek hagyományos díszítése és befoglaló formái is átalakulnak a szecesszióban. A szecesszió hatásának el-

múltával a síremlékművészet újra a hagyományos motívumkincsből meríti formáit, de a kor igényeinek megfelelő jelentős síremléktípust a Gerenday cég működése alatt már nem hozott létre.

FÜGGELÉK

JEGYZÉK A GERENDAY-HAGYATÉKBAN LEVŐ NYOMTATOTT KIADVÁNYOKRÓL

- Architecture funéraire par M^r Cesar Daly architect. Tombeau Cimetière de Colombe par Rabau architect. Huguelin, é.n. (A terveken látható legkésőbbi évszám 1868.)
- Atelier pro práce umelecké a hrbítovani architekturu. Sajn. (30-as évekből származó cseh eredetű fényképes kiállítási sírköatalógus)
- Atlas zur Zeitschrift für Bauweisen. Herausgegeben unter mitwirkung der Königlichen technischen Bau-deputation und des Architekten Vereins zu Berlin. Jahrgang IV. Berlin, 1854. Verlag von Ernst und Korn
- Document sur l'art décoratif Français du IX^e au XIX^e siècle. Matériaux et documents d'art Décoratif. Librairie d'Architecture et d'art Décoratif. Armand Guérinet, éditeur, Paris, é.n. (Századforduló körül.)
- Gerenday Antal: Album. Kiadja az első országos szabadalmazott márványműgyár tulajdonosa. 1864. Isten kardja, hősök emléke. A Hősök Emlékét Megörökítő Bizottság kiadványa, 1916.
- A Kerepesi-úti temető. Útmutató és tájékoztató húsz ábrával és az egész temető térképével. Szerkesztette és kiadta Kovács Dénes. Budapest, 1894.
- Modern sírköalbum. Kiadja Balázs Károly, Óbecse, é.n. (20-as, 30-as évek fordulóján)
- Myskovszky Viktor rajzalbuma. Erdély és Felvidék művészeti emlékei. é.n.
- C. Percier et P. F. L. Fontaine: Recueil des décoration intérieures ... Paris, 1801.
- Rajzalbum a császárkori Róma emlékeiről. Pontos építészeti részletrajzok egyes tagozatokról is. Minden megjelölés és szöveg nélkül.
- Mustersammlung für Steinmetzen zu finden bei Bergmann und Roller. Heft II. és III. München. é.n.
- Alte Volkstümliche Grabmäler aus Norddeutschland. Text von Ludwig Lindner. Verlag Alexander Schöpp, Eberfeld, é.n. (Gerendayékhoz 1928-ban került.)
- Sammlung von Grabmälern in Stein, Holz und Metall, nebst den Details hiezu gezeichnet von L. Wind, architekt. Verlag Braun und Schneider, München, é.n.

JEGYZÉK A GERENDAYÉKNÁL KÉSZÜLT EMLÉKMŰVEKRŐL ÉS SÍREMLÉKEKRŐL

A jegyzék nem teljes. Az első rész a Kerepesi temetőben található jelentősebb síremlékeket tartalmazza. A következő két részben a forrásokban említett vagy a tervanyagban dokumentált ismeretlen helyű, illetve vidéken felállított síremlékeket soroljuk fel. A jegyzék utolsó két részében a köztéri emlékművek és a Kossuth-szobrok vannak.

A jegyzék a következő adatokat tartalmazza:

A halott neve, ha ismert, *foglalkozása, születési-halálozási évszáma, a síremlék készülésének ideje*, ha eltér a halálozási évtől. *Temetői cím*: az első szám a parcellát vagy parcellarészt jelöli, a második a sort, a harmadik a sírhelyet. *Sajtóközlés. Fénykép, terv vagy szöveges említés* a Gerenday-hagyatékban. *Analógiák*

Rövidítések:

VU: Vasárnapi Újság

KD: A Kerepesi úti temető. Szerkesztette és kiadta Kovács Dénes. Budapest, 1894.

Alb.: Gerenday Antal: Album. Kiadja az első országos szabadalmazott márványműgyár tulajdonosa. 1864.

Ádámfy: Ádámfy József: A világ Kossuth-szobrai. Népművelési Propaganda Iroda, é.n. (1980.)

HT: Terv a Gerenday-hagyatékban

HF: Fényképalbum. Gerenday Antal és fia académiái szobrászok Márványmű gyárában saját tervei szerint készült síremlékek a Kerepesi út melletti sírkertben.

HU: Album az újságcikk kivágatok számára, 1896–1913.

A: Analógia

fm: fal mellett

1. Bajza József, író 1804–1858. 1/34
KD, 13. o. Képpel.
2. Beniczkyé Bajza Lenke, 1842–1905. 3/29–1–39
Fényképalbum az Olaszországból megrendelhető szobrokról. Hagyaték.
A: Luigi Larghi: Guida de Cimiterio Monumentale di Milano. 1923. 51. o.
Kép: Famiglia Tantardini.
3. Beöthy László, író, +1857. 1/29–1–3
VU, 1859. 526. o.
4. Bezerédj Viktor, 1885–1915. Árkád, bal
5. Borbás család sírboltja. Készült 1875. bal fm. 303
KD, 42. o.
6. Deéteri Borbás Vince, egyetemi tanár, 1844–1905
HU, 1913. 1/19–1–5
A: Moderne Wiener Grabdenkmäler. Erste Serie, 24-es kép.
7. Bottlik és Rajkovich család sírboltja. Első temetés: 1853. Bal fm 103
KD, 42. o.
Alb: V. Lap, 27-es rajz.
A: Carl Riess: Grabmonumente... Blatt 15, és Jegyzék a vízivárosi temető ...
Andreas Siemayer sírja, 1876. Képpel
8. Naum Bozda, görögkatolikus egyházfő, 1784–1853
(Cirill betűs felirattal) 5–1–1
Alb. VIII. Lap 50-es
9. Csányi László, +1849 29
10. Csernátorny Lajos, újságíró, 1823–1901 28–2–1
Relief arképét készítette: özv. Szendéné Dárday Olga (Már nincs a helyén)
VU, 1902. 731. o. Képpel.
- HU,
Lyka Károly: Szobrászatunk a századfordulón. Budapest, 1954. 77. o.
11. Daur és Salzer család sírboltja Árkád, bal
(Készült 1912 és 1921 között)
12. Ditrich Károly, 1827–1911 19–1
A: Luigi Larghi: Guida de Cimiterio Monumentale di Milano. 1923. 59. o.
Kép: Coningi Frey, 1911.
13. Egressy Béni, zeneszerző, +1851 (Élt 37 évet) 1/34–1–36
VU, 1859. 526. o. Képes Újság, 1859. 174–175. o. Képpel.
- KD, 18. o. kép.
- Alb. XII. Lap, 84-es.
14. Egressy Gábor, színész, 1808–1866 1/29–2–29
15. Erkel Elek, főzeneigazgató, +1893 (50 éves korában) 1/34–3–7
KD, 42. o.
16. Fánchy Lajos, színész, 1809–1854 1/29–1–12
Alb. VIII. Lap, 52-es.
17. Földvály Mihály, 1824–1895. Készült felesége halálakor, 1904-ben 29
HU, 1904.
18. Füzéressy Géza: 1881–1909. 18
19. Garadja György, herceg, 1848–1914. 18
20. Garay János, költő, +1853. 1/29–1–38
VU, 1855. 269. o. „... az obeliszk alján levő fölkében négy zöldkötetű

könyv van igen természetihven márványból kifaragva” – már nincsenek a helyükön.

VU, 1859. 526. o.

Képes Újság, 1859. 174–175. o. Képpel

KD, 42. o.

21. Gerenday József +1862 (Élt 49 évet)

Jordán Ernesztina +1862 (Élt 17 évet)

Két egyforma emlékoszlop a Sebastiani-sírbolt két oldalán.

Pester Lloyd Kalendar, 1863. IX. hirdetés.

22. Gerenday Béla, 1863–1936.

23. Gerlák Lajos, építész, 1863–1910

HT Tervkönyv, 1909.

HU, 1911.

24. Glósz család sírboltja. Első temetés: 1863.

25. Gorzsik Lajos, 1887–1904.

(Nem jelzett. Csak a motívumok alapján Gerenday)

26. Gozsdu Manó sírboltja. 1802–1870.

HF

KD, 42. o.

A: John Gloag: Victorian Taste. Some social aspects of Architecture and Industrial Design, 1820–1900. London, 1962. 147. o. Az 1861-es londoni kiállításon szereplő Edward White készítette *óra*: felépítése, ornamentikája és arányai alapján.

27. Gruz Albertné Erdei Róza, +1915

28. Győry Elek +1904

HU, 1904.

29. Hajnik Pál, országgyűlési képviselő, 1808 (?) – 1864

HU, 1904.

30. Hegedüs Lajos, író, színész, +1860

HU

31. (felsőeőri) Hegedüs család sírboltja

Első temetés: 1870. Készült 1904 és 1913 között.

32. Hegyi Aranka, színésznő, +1906

Második sírköve, készült 1913-ig.

HU, 1913.

33. Hekler Károly, műszaki tanácsos, +1902

(Élt 43 évet)

34. Hoffmann család sírboltja. Első temetés 1858.

Készült 1903 és 1910 között.

HU, Budapesti Hírlap és Pester Lloyd, 1910. III. 20.

35. Horánszky Nándor, kereskedelmi miniszter, 1838–1902

VU, 1904. 765. o. Képpel.

HU, 1904

HT, 1902-es dátummal

36. Hudetz János családja. Első temetés 1907.

37. Huitius család sírboltja. Első temetés 1870.

Készült, 1909.

HU, Budapesti Hírlap és Pester Lloyd, 1910. III. 20.

38. Ismeretlen színész síremléke.

Színészjelképek. A névtábla kiesett. A Gerenday tábla a helyén maradt.

Alb. VI. Lap, 34-es.

39. Jókainé Laborfalvy Róza + 1886

A bronzdiszitményt Zala György készítette.

VU, 1904. 765. o. Képpel.

bal fm 48, sarok

bal fm 48, sarok

2/26, sziget

10–1

Bal fm 53.

29–3

Bal fm 101

20–1

1/48–1–27

1/29–1–7

9–4–57

Bal fm 86

3/29–1–80

1/29–1

Árkád, jobb.

28–1

Árkád, jobb

Árkád, jobb

1/34–3–22

2/34–2

- KD, 21. oldalon kép, 42. o.
A: Moderne Grabsteine und Grabmonumente von Wiener Friedhöfe. Blatt VIII. No. 15.
40. Jungfer család sírboltja. Első temetés: 1908. Árkád, bal.
A bronzdíszítmények a család műhelyében készültek.
41. Neczpáli Justh Gyula, 1850–1917. 1/10–1–18
A: Moderne Wiener Grabdenkmälern. Erste Serie, 22-es kép.
42. Kisfaludy Károly, +1830. Készült: 1853. 2/29–1–2
A ma álló talapzaton kereszt volt.
Alb. VIII. Lap 50-es
Színes könyvomatós rajz a hagyatékban
VU 1859, 526. o. Képes Újság, 1859. 174–175. o.
43. Knopfer család sírboltja. Első temetés: 1879. Árkád, jobb.
Valószínűleg 1921 után készült.
44. Köllő Miklós, szobrász, 1861–1900. 28–21–55
HU, 1904.
45. Kövér Lajos író, ügyvéd, 1825–1863. 1/29–1–9
HU, 1904.
Alb. VIII. Lap, 57-es.
46. Lendvay Márton, színész, 1807–1858 1/34–2–22
VU, 1859. 526. o. Lendvay síremléke a pesti temetőben (Gerenday Antal emlékművei). Aláírás: kempf.
Ui: 532. o. Kép.
KD, 23. o. Kép
- A: Musterbuch für Bildhauer. Eine Sammlung von Grabmälern, ... 106. kép.
47. ifj. Lendvay Mártonné Fánscy Ilka, 1840–1904. 1/34–2–26
(Csak a motívumok alapján Gerenday)
48. Lisznyay Kálmán költő, 1823–1863. 1/29–1–14
HU
49. Lyka család sírboltja. Első temetés: 1871. Bal fm 128.
50. Markfy Sámuel, 1860–1902 1/29–1
HU, 1904.
51. Mészöly Géza festőművész, 1844–1887 1/34–1
52. Molnár M. György színész, +1891. 1/34–3–17
Készült 1896.
53. Paulay Ede színházigazgató, 1836–1894. 1/34–1–2
Relief: Margó Ede.
HU
54. Pauler Tivadar miniszter, egyetemi tanár 1/34
1816–1886.
KD, 42. o. Alb. XII; Lap 80-as rajz változata.
55. Pákh Albert, a Vasárnapi Újság szerkesztője, 1823–1867. Jobb fm 239
VU, 1870 586. o. 589. o.: Kép
Tervezte: Schmidt Frigyes. Módosította: Schulz Ferenc
56. Persenszky Lajos, 1851–1912 18–1
A: Luigi Larghi: Guida de Cimiterio Monumentale di Milano. 1923. 59. o.
Coning Frey, 1911. Kép.
57. Planér család sírboltja. Bal fm 365
KD, 42. o.
58. Polyák Béla sírboltja, első temetés, 1918. Bal, árkád
HU
59. Puskás család sírboltja. Bal, fm 339.
KD, 42. o.

60. Püspöky család sírboltja
KD, 42. o. Bal, fm 574.
61. Reguly Antal nyelvész, akadémiai tag, 1819–1904
HU, 1904. 1/29–1–2
62. Remellay Gusztáv, +1866
HU 1/29–2
63. Reményi Antal szabadságharcos, közíró, 1825–1913
Az obeliszken 3 bronzrelief volt.
HU, 1913. 1/29–2
64. Reviczky Szevér, 1840–1864. 9–4–55
Hazánk s a Külföld, 1865. 232–233. o. Kép: Haske
VU, 1865, 116. o.
HU
65. Rupp család sírboltja. Készült 1887 előtt
HF Jobb fm 149
66. Sárossy Gyula költő, 1816–1861
HU, 1904. 1/29–1–6
67. Scheuring János családi sírboltja. Első temetés, 1914
Árkád, jobb
68. Schöpfer Aladárné +1938
Középen hiányzik egy kannelúrázott kőtábla és a fölé állított kereszt. 34–1
69. Schunda család sírboltja. Első temetés: 1883.
Készült: 1911. Dombormű: Beck Ö. Fülöp.
HT: a dombormű motívumához hasonló ábrázolás
HU 19–1
70. Simonyi család sírboltja. Készült 1913. 18–1
Barbácsi és vitézvári Simonyi József (1773–1832)
(Simonyi óbester) bronz büsztjével. A portrét a Szépművészeti Múzeum
(ma valószínűleg MNG) olajképe után mintázták.
HU, 1913.
A: Moderne Grabsteine und Grabmonumente von Wiener Friedhöfe. Blatt
XXVIII; No. 51.
71. Srányi János, 1803–1874
1890 előtt nem készülhetett. 19–1
72. Szalay László író, 1813–1864. Jobb fm 134
Ország tükre, 1864, 370. o.
Családi Kör, 1864, 105. o.
73. Szathmáry Árpád színész +1901
HU 28–8–1
74. Szathmáry György, 1848–1898 28–1–3
75. Szájbély család sírboltja. Első temetés: 1911
Árkád, bal
76. Szász Károlyné Bibó Antónia, 1837–1900. 28–1–14
77. Székási Sacelláry család sírboltja, 1932. Bal fm 63
78. Szendrői Borsodi Endre, 1801–1861. Bal, fm 62
79. Szentpétery Zsigmond színész, 1798–1858
VU, 1859, 587. o. 9–4–56
HU
80. Szerdahelyi Kálmán színész, 1829–1872. 9–1–67
Lehmann Róbert terve.
HU
81. Szigeti József színész +1902 1/34–3–21
Aranyozott kereszt volt rajta. Névtábla leesett.
HU
82. Szivák család sírboltja. Első temetés: 1912. Árkád, bal
HU, 1912.

83. Szontágh Gusztáv filozófus, 1793–1858. 1/29–1–11
HU, 1904.
84. Tasner Antal író, 1808–1861. 9–4
Alb. V. Lap 29-es rajz.
85. Tóth Lőrinc +1902 28–1
VU, 1904. 765. o.
HU, 1904.
86. Vachot Sándor akadémiai tag, 1818–1861 1/29–1
HU, 1904.
87. Vadnai Károly író, 1832–1902 29–1–16
HU
88. Vargha Imre miniszteri tanácsos. Első temetés: 1901 29–3
HU, 1904.
Fényképalbum az Olaszországból rendelhető szobrokról.
A: Luigi Larghi Guida de Cimiterio Monumentali di Milano. 1923. 51. o.
89. Vécsey Tamás jogász, egyetemi tanár, +1912 10–1–1
HU, 1912
90. Volkmer család sírboltja. Első temetés: 1913 Árkád, bal
91. Vörösmarty Mihály, 1800–1855. Jobb fm 82.
Hagyatékban színes litográfia.
VU 1858. 469. o. Kép: az előbbi kép fekete-fehérben.
VU, 1859. 526. o.
Képes Újság, 1859, 174–175. o.
VU, 1863. 303. o. Londoni kiállításon szerepel a minta.
KD, 42. o.
Alb. VI. Lap, 33-as rajz.
92. Waigand Ferenc családi sírboltja. Első temetés: 1918 Árkád, bal
93. Zilahy Kiss Károly író, újságíró, 1808–1864 9–4–66
VU, 1865. 189. o.
94. Zuckermann Gyula, 1861–1936 10–1

ISMERETLEN HELYEN FELÁLLÍTOTT, FORRÁSOKBAN EMLÍTETT GERENDAY-SÍREMLÉKEK

95. Antall Géza sebész, +1889 KD, 42. o.
96. Antonio család sírboltja. KD, 42. o.
97. Bálint-féle sírbolt. Gerenday hagyaték. Családi iratok.
98. Barna Izidor, +1913. HU: Farkasréti temető, Margó Ede dombormű.
99. Brandtner Ilonka, HF és HU
100. Bruck Lajos, HU, 1913.
101. Brugavizky Anna, HF
102. Chmel család sírboltja. KD, 42. o.
103. Jeszenovai Csaplovics Pál, HF
104. Csernovics György, HF
105. Dvorák György, HT, rendezetlen egyedi tervek. Megrendelés. Farkasrét (?)
106. Fenyvessy Ferenc veszprémi főispán, HU, 1904.
107. Ferenczy József, HF
108. Forster May bárónő. Rendezetlen egyedi tervek. Megrendelés. Farkasrét (?)
109. Dr. Földváry István, +1910. HU, 1911.
110. Fráter Jenőné Kelty Emma, HT, rendezetlen egyedi tervek.
111. Gasperini család sírboltja. KD, 42. o.
112. Göndöcs István zeneszerző, +1912. HU, 1912.
Kerepesi temető nyilvántartásában 10–3–51 sírhelyen szerepel.

113. Gränzenstein Béla államtitkár, HU, 1913.
114. Harmath Hedwig színésznő, HU, 1912.
115. Hegedüsné Bodenburg Lina, +1860. VU, 1860. 492. o. Kép.
116. Hinka József, HF
117. Jakab Péterné, HT rendezetlen egyedi tervek, 1913.
118. Kállay család sírboltja, KD, 42. o.
119. Kandó Kálmán, KD, 42. o.
120. Kapyváry Kapy Miklós, HU, 1913. Farkasrét. Relieffel.
121. Kehrér Pál, HF
122. Kempelen Győző, VU, 1865. 568. o.
123. Királdi Hercz Zsigmond udvari tanácsos, HU, 1904.
124. Kmoskó-sírbolt. Gerenday hagyaték. Családi iratok. 1915–17.
125. Kovács Sebestyén Endre sírboltja, KD, 42. o.
126. Kürthy Sándor 48-as honvéd. HF. A Kerepesi temető nyilvántartásában 629–1–85-ös számon szerepel.
127. Lakatos Miklós 48-as honvéd. A Kerepesi temető nyilvántartásában 3/29–1–85-ös számon szerepel. HU, 1913.
128. Langheinrich család sírboltja. HF. KD, 42. o.
129. László László, HU, 1912.
130. Léway Gyula egyetemi tanár, HU, 1912.
131. Lukács Antal főrendházi tag, HU, 1912.
132. Lummitzer Sándor sebész, egyetemi tanár. KD, 42. o. A Kerepesi temető nyilvántartásában 2/34–1–48 számon szerepel. 1892.
133. Madarassy László író, HU, Kispesti temető.
134. Madarász család sírboltja. KD, 42. o.
135. Maywald József kegyesrendi tanár. HU, 1912.
136. Dr. Nagy Emilné, HU, 1912.
137. Nagybaráth Huszár-sírbolt, HF, KD. 42. o.
138. Nedeczky Ödön kúriai bíró, +1905. HU, 1913.
139. Nehrebeczky Sándor, HF, KD, 42. o.
140. Peterdy Lajosné Rotter Irma, az Operaház tagja. HT rendezetlen egyedi tervek.
141. Prónay államtitkár +1884. KD, 42. o.
142. Sárkány József törvényszéki elnök. HU, 1904.
143. Schodelné (Klein) Rozália, VU. 1859. 527. o.
144. Sirály Ede, HF
145. Splényi Ödön HU, Budapest, 1911. október 29. Lyka Károly: Szobrászatunk a századfordulón. Budapest, 1954. 87. o.
146. Szemenyei Tibor. HF
147. Székely Imre zeneszerző, +1887. HU
148. Szolner Antal miniszteri tanácsos, HU
149. Szőnyi Pál, HF
150. Anna Tauzer, HF
151. Udvarhelyi Miklós színész, +1864. HU A Kerepesi temető nyilvántartásában 9–4–7 számon szerepel.
152. Uhrl Józsa. HT rendezetlen egyedi tervek. Több változat, 1907.
153. Visi Imre író, a Nemzet szerkesztője. KD, 42. o.
154. Weninger Kamilla, HF
155. Wenczel család sírboltja, KD, 42. o.

VIDÉKI SÍREMLÉKEK

156. Andrassy grófok részére készült tervek. HU, 1904. Krasznahorka, családi sírbolt. HT rendezetlen egyedi tervek.

157. Kisfaludy Károly síremléke és szobra volt lakóháza előtt. Sümeg. 1870. VU, 1870. 352–353. o. Két kép.
158. Kölcsey síremléke, Szatmárcseke.
I. 1855. Divatcsarnok, 1855. 960. o.
II. 1938. Több terv a rendezetlen tervek között. HT
HU: fénykép az elkészült síremlékről
159. Nagy Péter, református püspök, Kolozsvár.
KD, 42. o.
HU, Magyar Ipar, 1910.
160. Nyáry Pál, Nyíregyháza. KD, 42. o. és HU, Magyar Ipar 1910.
161. Rosányi család sírboltja. Bély, Hont megye.
Terv a rendezetlen tervcsomagban
162. Török Pál református püspök, Kolozsvár. HF és HU, Magyar Ipar, 1910.
163. Vajda Péter, Szarvas. VU, 1861. 189. és 251. o.

KÖZTÉRI EMLÉKMŰVEK

164. Ácsteszer, Táncsics-szobor gránitalapzata.
MTA MKCS Adattár. Képpel. A szobor másolata a Kerepesi temetőben Táncsics Mihály sírján.
(Andrejka-Blahó)
165. Berzece. József főherceg 1000. szarvaslövését megörökítő emléktábla. HU, 1911.
166. Buda, Tabán, Honvédemlék. VU, 1877. 337–338. o. Képpel. HU, Magyar Ipar, 1910.
167. Debrecen, Gályarabok emlékoszlopa. 1895. HU.
MTA MKCS, Adattár. Kép.
168. Derecske, 1848-as emlékmű. 1898. MTA MKCS Adattár, Kép.
169. Esztergom, Honvédemlék. 1880. VU, 1880. 402–404. o. Kép.
170. Érsemlyén, Kazinczy-emlék. VU, 1863. 267. o.
171. Szatmár, Kölcsey emlékoszlop. 1864.
VU, 1864. 336, 384, 417–418. o. Kép.
- Ország tükre, 1864. 286. o.
Családi Kör, 1864. 166. o.
172. Gödöllő, Petőfi emléktábla. MTA MKCS Adattár.
173. Hatvan, Honvédemlék. VU, 1869. 204. o.
174. Háromszék, Honvédemlék. VU, 1875. 134. o. Kép.
175. Kiskőrös, Petőfi Sándor mellszobra, VU, 1862, 393. és 400. o. Kép.
176. Kiskunfélegyháza. Emléktábla Petőfi gyermekkori lakóházán. VU, 1861, 214. o.
177. Komárom, Honvédemlék. HU
178. Kőbölkút, Mária-szobor. HU, 1904.
179. Miskolc, Templom (?) Pálóczy László emléktáblája. VU, 1865. 89. o. Kép.
180. Nagykáta, Honvédemlék. VU, 1897. 233. o. Kép. HU
181. Nagykőrös, Tetétleni domb, Árpád-emlék. HU
182. Nikla, Berzsenyi-szobor, talapzat. VU, 1857. 75. o. VU, 1860. 128. o.
183. Orsova. Rákóczi-emléktábla. HU, Űjság, 1907. IX. 25.
184. Sepsiszentgyörgy, Honvédemlék, KD, 42. o.
185. Szabadszállás, Petőfi-mellszobor, 1948 (?) MTA MKCS Adattár. Kép.
186. Szederkény, I. világháborús emlék, 1924.
MTA MKCS Adattár, kép.
187. Szeghegy, Honvédemlék. HU
188. Székesfehérvár, Vörösmarty-szobor talapzata. VU, 1863. 1. o.
189. Szigetvár. Oroszlán. 1878. VU, 1878. 648. o. Kép.
Csak a talapzat. A bronz oroszlán Vandrák pesti gyárában készült.
Magyarország s a Nagyvilág, 1878. 593. o. Kőoroszlánt említ.
KD, 42. o.

190. Szolnok, Honvédemlék. VU, 1868, 621. o. Kép.
Terv: Borosnyai László, a Honvédegylet elnöke.

KOSSUTH-SZOBROK

191. Balmazújváros, 1898. (Az öregkori portré.) HU
Ádámfy, 38. és 55. o.
192. Báránd, 1896. HU. Ádámfy, 37. és 53. o. Kép: Köztéri mellszobrok: 7.
193. Berekböszörmény, 1898. HU, Budapest, 1908. II. 16.
Ádámfy 38. és 54. o. (1897-re datálja.)
194. Bihar-Diószeg, Románia, 1896. HU
Ádámfy, 37. és 53. o.
195. Bihar-Sarkad, Románia. 1902. HU, Budapest, 1908. II. 16.
196. Bihartorda, Románia. 1898. HU, Budapest, 1908. II. 16.
Ádámfy, 38. és 55. o.
197. Borsodmezőkeresztes, 1902. HU, Ádámfy, 41. és 61. o.
198. Dunapataj, 1894. KD, 42. o. Ádámfy, 37. és 52. o.
199. Kemecse, 1902. HU. Ádámfy, 40. és 59. o.
200. Kenese, 1899. HU. Ádámfy, 39. és 57. o. Kép: Köztéri mellszobrok: 10.
201. Kölesd, 1897. vagy 1898. Ádámfy, 38. és 54. o.
202. Monor, 1901. VU, 391. o. Kép. Ádámfy, 39. és 58. o.
HU. Lyka Károly: Szobrászatunk a századfordulón. Budapest, 1954. 87. o.
203. Ómoravica vagy Bácskossuthfalva, Jugoszlávia, 1896.
HU, Budapest, 1908. II. 16.
Ádámfy, 38., 54. o.
204. Salgótarján. HU. Gerendayék üzleti levelét közli a Salgótarjáni Lapok. (Valószínűleg nem készült el.)
205. Sarkad. 1902. HU. Ádámfy, 40. és 59. o.
206. Siómaros (Balatonszábadi), 1894. VU, 1894. 453. o.
KD, 42. o. Ádámfy, 37. és 52. o.
207. Szentcsanak, 1898. HU, Budapest, 1908. II. 16.
Ádámfy, 38. és 55. o. Ez volt az első szobor, később bekerült a tanács épületébe.
208. Tárpa, 1902. HU. Ádámfy, 40. és 60. o.
209. Técső, Szovjetunió, 1896. Ádámfy, 38. és 53. o. Kép: Köztéri mellszobrok: 9.
210. Tenke, 1899. Románia. HU, Budapest, 1908. II. 16.
Ádámfy, 39. és 57. o.
211. Tiszalök, 1902. HU. Ádámfy, 40. és 60. o.

JEGYZETEK

Budapest Főváros Levéltára = BFL; Tanácsi Iratok = TI; Országos Levéltár = OL

1. BFL TI 5506/1855. május 12.
2. BFL TI 2463/1856. január 26.
3. Jegyzék a tabán-krisztinavárosi temető fenntartani javasolt sírjairól és síremlékeiről. 1931.
Jegyzék a vízivárosi temető fenntartani javasolt sírjairól és síremlékeiről. 1931.
4. BFL TI 2463/1856. január 26.
5. Dóka K.: A Pest-budai céhes ipar válsága. (1840–1872) Budapest, 1979.
6. uo. 176. o. Volt ún. kisebb gyáregedély is, ami a Lajtántúli tartományokra nem adott jogokat.
Ehhez kevesebb tőke is elegendő volt.
7. BFL TI 5506/1855. május 31.
8. BFL TI 5506/1855. 9520/1855. Dátum nincs.
9. BFL TI 5506/1855. május 12.

10. BFL TI 5506/1855. november 29.
11. BFL TI 2463/1856. 9794/1856. Dátum nincs.
12. BFL TI 5506/1855. 1855. július. és 1855. augusztus 31. 2463/1856. 1856. január 26.
13. Pester Lloyd Kalendar. 1860. XXXIV. hirdetés
14. Az erről szóló szerződés a BFL-ben őrzött Gerenday-hagyatékban. Lásd a 19. jegyzetet.
- Építési engedély és tervrajz az Árpád utcai házhoz: BFL TI VI. 244/1856 1856. november 26.
15. Az italmérési jog 1848 után is a földbirtokosok kezén maradt. Hasznosítása regalebérletek útján történt.
16. OL Statthaltereii Abtheilung, Ofen 4878/1857
17. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt a Gerenday cég évszázados íróasztala mellől nézve. Kézirat, 1972. Xerox-másolata a Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében. Az alapító Gerenday Antal külföldön élő unokájának memoárja.
18. Mérei Gyula: Magyar iparfejlődés 1790–1848. Budapest, 1951. 271–301. o.
19. Mind a családról, mind a gyárról szóló adataink java része a BFL-ban őrzött Gerenday-hagyatékból származik. Levéltári címe és jelzete: Gerenday-féle sírkőgyár iratai. XI. 812.
- A hagyaték a következő részekből áll:
 1. Családi iratok:
 - Levelezés a családta feltárása ügyében;
 - Ingatlanvásárlási és hitelügyek (Piszke, Pest);
 - Bérházak átalakítási tervei és a kivitelezők számlái, 1915–1941;
 - Gerenday György magánlevelezése;
 - Egyéb családi levelezés.
 2. Másolókönyvek 1872–1906. (A kimenő üzleti levelek másolatai.)
 3. Főkönyvek 1917–1952, hiányosan. (Kiadások és bevételek, évi tőkeleltárak.)
 4. Tervrajzkönyv, 1909.
 5. Rendezetlen egyedi tervek, 1916 előtt.
 6. Tervrajzkönyv, 1926–1932.
 7. Fényképalbum. Gerenday Antal és fia académiái szobrász Márványmű gyárában saját tervei szerint készült síremlékek a Kerepesi út melletti sírkertben. (1887 után)
 8. Fényképalbum. Ferrara, Firenze, Milano, Genova, Bologna temetőiben található síremlékekről, a szobrász és a fényképész megnevezésével, 1833-tól, de zömmel az 1870-es évekből. A kötet végén ókori építészeti emlékek képei.
 9. Fényképalbum az Olaszországból megrendelhető szobrokról. Az album végén kimutatás a szobrok méreteiről, és a gyártó cégek címeiről. Feltételezésem szerint 1895-től 1905-ig volt használatban.
 10. Album újságcikk-kivágatok számára. Rendszerint csak a szöveg van beragasztva, így nem tudni a dátumot, és hogy milyen lapban jelent meg.
 - Lásd még a Gerenday-hagyatékban levő könyvek jegyzékét is.
20. Vasárnapi Újság, 1863. 347. o.
21. Lásd 19. jegyzet. 1. tétel.
22. Gerenday A.: Album. Kiadja az első országos márványműgyár tulajdonosa Pesten. 1864. Készült Haske Ferenc könyomdájában. Rajz: Gerenday Antal. Címlap: Haske Ferenc.
23. Vasárnapi Újság, 1859. 526. o.
24. Lásd a síremlékek jegyzékét.
25. Lásd a köztéri szobrokról szóló részt és a jegyzékét.
26. Vasárnapi Újság, 1859. 526–532. Lendvay síremléke a pesti temetőben. (Gerenday Antal emlékművei) Kép az 532. és az 537. oldalon.
27. Vasárnapi Újság, 1860. 492. o.
28. Vasárnapi Újság, 1863. 303. o. és A Kerepesi úti temető. Szerkesztette: Kovács Dénes. 1894. 41. o.
29. A Kerepesi úti temető... uo.
30. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt ... 6. o.
31. Lásd a 22. jegyzetet.
32. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt... 10. o.
33. Lásd a 22. jegyzetet. Bevezetés.

34. Pester Lloyd Kalendar. 1860. XXXII. hirdetés, képpel.
35. Magyarország története 1848–1890. Budapest, 1979. 576. o.
36. OL 14649/1875. Részvénytársasági alapszabály. Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Miniszter
37. uo.
38. Mihóok S.: Magyarországi pénz-, hitel- és iparintézetek. 1873. 82. o. 57.
39. OL Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium 14649/1875. A részvénytársaságot feloszlató közgyűlés jegyzőkönyve, 3. o. 1873. július 8.
40. uo. 4. o.
41. OL FIKM 14649/1875. június 15.
42. BFL 37098/1879. IX. ügyosztály
43. OL FIKM 14649/1875. A részvénytársaságot feloszlató közgyűlés jegyzőkönyve. 3–4. o.
44. uo. 3. és 7–8. o.
45. Adress-Kalendar von Pest, Ofen, und Alt-Ofen. Herausgegeben von Gebrüder Pollak. 1870. XXXIX. o. Hirdetés, képpel.
46. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt ... 7. o.
47. Szentiványi-Szendrei: Magyar Képzőművészek Lexikona. 1915. 557. o. Kő és Műkő. 1937. 2. szám. Gerenday Béla halálakor megjelent méltatás
48. Magyar Kő és Márványújság. 1906. március 15.
49. Magyar Ipar, 1910.
50. Ipari címtár. Összeállította: Koffler Károly. 1926. 810. szám.
51. BFL Gerenday-hagyaték. Családi iratok között.
52. BFL Gerenday-hagyaték. Fiumei út 7. ház átalakítási tervei és számlái.
53. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt... 12. o.
54. A cég egészen 1952-ig fennállt, akkor megvonták tőle a működési engedélyt.
55. Karl Möllinger: Elemente des Rundbogenstiles für Schulen und zu technischen Zwecken sowie aus Anleitung zum Selbstunterrichte für Architekten, Bildhauer, Maler, Steinmetzen, usw. München, 1846.
- Karl Möllinger: Elemente des Spitzbogenstiles. Systematisch entwickelt nach den vorzüglichsten Bau und Kunstdenkmälern aus der Ganzperiode des Mittelalters für Schulen ... München, 1845.
56. Sammlung von Grabmälern in Stein, Holz und Metall, nebst den Details hiezu gezeichnet von L. Wind architekt. München, é.n.
57. Mustersammlung für Steinmetzen zu finden bei Bergmann u. Roller. Heft II. és III. München, é.n.
58. Musterbuch für Bildhauer Eine Sammlung von Grabmälern, Kaminen, Plastischen Ornamenten, etc. aus allen Stilen. Stuttgart, é.n.
59. 1875: a rajzokon szereplő legkésőbbi évszám.
- 1888: Hivatkozás a Musterbuchra Franz Sales Meyer: Handbuch der Ornamentik c. könyvében.
1. kiadása: 1888. Karlsruhe.
60. Grabmonumente. Eine Sammlung von Grabsteinen, Stelen, Grabkreuzen, Obeliskten, etc. in verschiedenen Stilarten. Etnworfen und Gezeichnet von Carl Riess. Professor an den Königliche Bauwerkschule in Stuttgart. é.n.
61. A Thieme-Becker Künstlerlexikon szerint (28. kötet, 344. o.) Carl Riess 1860-ban lett a stuttgarti Königliche Bauwerkschule tanára.
62. A vita 1861-ben folyt. Résztvevői: Ipolyi Arnold, Henszlmann Imre és gróf Waldstein János, Ung vármegye főispánja. A vitát ismerteti: Divald Kornél: A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei. Budapest, 1917.
63. Komárik Dénes adatai szerint Feszli Frigyes egyik házasságkötésekor a Gerenday család egy tagja volt a tanú. Szóbeli közlés.
64. Komárik D.: Romantikus építészet Magyarországon. Kandidátusi disszertáció. Kézirat, 1978.
65. Gerenday A.: Album. Bevezetés. L. 22. jegyzet.
66. Komárik D.: Romantikus építészet ...
67. Moderne Grabsteine und Grabmonumente von Wiener Friedhöfe. 30. Blatt. Lichtdruck. Wien, é.n. Blatt VI. No. 11.
68. Cosman Pejakovits síremlékének képe: Jegyzék a tabán-krisztinavárosi ...

69. Komárik D.: Romantikus építészet ...

70. Ez a kicsengése Henszlmann véleményének az Akadémia vitában is, de a templomépítészet számára is ezt tartották a legmegfelelőbb stílusnak. Lásd pl. a Religio c. egyházi folyóirat A magyarországi városok physiognómiája catholikus szempontból c. 1853-ban megjelent cikksorozatát. Az emlékművekre vonatkozóan pedig a legkézenfekvőbb példa a volt budai Hentzi-emlék.

71. Moderne Grabsteine und Grabmonumente ... L. 68. jegyzet és ugyanabban a kiadásban:

Moderne Wiener Grabdenkmälern. Die Künstlerische Ausschmückung der Wiener Friedhöfe durch Werke der Bildhauer ... mit einem Vorwort von Albert Ilg. Erste Serie: 1891, Zweite Serie: 1894.

72. A Dunaiszky testvérek számlájának képes hátoldala, 1867. és Schuster K. számlájának képes hátoldala, 1874. Mindkettő a Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményének Aprónyomtatványtárában.

73. Lásd a mellékelt jegyzéket is. A jegyzék tartalmazza a halott születési és halálozási évszámát, a síremlék készítésének évét, ha ismert, pontos helyét a Kerepesi temetőben, továbbá a sajtóközleményeket, forrásokat, terveket és az ismert analógiákat.

74. Érdekes jelenség: a színész nevét jelző tábla kiesett, de Gerendayék cégjelző táblája a helyén maradt. (39. sz.)

75. Grabmonumente. Eine Sammlung ... L. 60. jegyzet Bl. XXVII.

76. Vasárnapi Újság, 1859. 526–532. o.

77. uo.

78. Komárik Dénes véleménye szerint esetleg Feszli tervezte.

79. Vasárnapi Újság, 1870. 586. o. Kép: 589. o. Tervezte: Friedrich Schmidt, módosította: Franz Schulz.

80. Gerenday-hagyaték. Rendezetlen tervecsomag.

81. Gerenday-hagyaték. Rendezetlen tervecsomag.

82. Meg kell jegyeznünk, hogy mind a három említett sírkápolna rendkívül rossz állapotban van, pedig megérdemelnék a restaurálást.

83. A Kerepesi úti temető. L. a 28. jegyzetet.

84. Vasárnapi Újság 1859. 527. o.

85. Vasárnapi Újság 1864. 336. o.

86. uo. 417. o.

87. Vasárnapi Újság, 1869. 204. o.

88. Vasárnapi Újság, 1870. 352–353. o. Képpel.

89. Vasárnapi Újság, 1877. 337–338. o. Képpel.

90. Lásd erről bővebben: Ádámfy József: A világ Kossuth-szobrai. Népművelési Propaganda Iroda, é.n. (1980.)

91. Kossuth Ferenc levele a Gerenday céghez. 1897. február 12.

„Amióta hazámba visszatértem, az országnak különböző részein több oly ünnepélyben volt alkalmam részt venni, mely boldogult Atyám emlékének volt szentelve. Örömmel tapasztaltam, hogy azok az emlékszobrok a melyeket ezen alkalmakkor lelepleztek, s amelyek az önök műtermében készültek, a hazafias kegyeletnek megfeleltek.”

BFL Gerenday-hagyaték. Családi levelek.

92. 1897-ben egy kis füzet készült, amelyet mindazoknak elküldtek, akik a Kossuth-szobrok iránt érdeklődtek. Két fénykép illusztrálta a két mintát.

„Két ábrát van szerencsénk bemutatni, az egyik Kossuth Lajost élete delelőjén ábrázolja, mikor mint a 48-as idők lángelkű vezére küzdött a nemzet jogaiért és hazánk függetlenségéért, a másik öreg korából ábrázolja nagy hazánk fiát.”

BFL Gerenday-hagyaték. Rendezetlen tervecsomag.

93. Kiss György: Kossuth ideálportréja az 1848-as forradalom idejéből, 1892. MNG, ltsz.: 52886. Gipsz, 77 cm. Képét közli: Ádámfy ... 84. o.

94. Ádámfy József könyve szerint az öregkori mintát is Kiss György készítette. (55. o.) Ez azonban a fénykép és a Magyar Nemzeti Galériában levő öregkori portré (ltsz.: 52911, Gipsz, 32,5 cm, 1882) összevetése alapján nem azonos. Ádámfy nem nevezi meg mire alapozza ezt a feltevést.

95. Bucsky M.: Kiss György. Pécs, 1975. Idézi Nikelszky G.: A Zsolnay gyár művészete, 1959. c. könyvét. 106. o.

96. BFL Gerenday-hagyaték, rendezetlen tervecsomag.
97. Jókai Mór: Sírkőalbum (Kathlálneth). Jókai Mór művei. Centenárium kiadás. Budapest, 1932. 93. kötet.
98. uo. 119. és 188. o.
99. Luigi Larghi: Guida de Cimiterio Monumentale di Milano. 1923. Gerenday-hagyaték. Fényképalbum az olaszországi temetőkről. L. még 68. és 72. jegyzet is.
100. Fred Licht: Tomb sculpture. In: The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections. Los Angeles, Country Museum of Art. 1980. 96–108. o.
101. BFL Gerenday-hagyaték. Fényképalbum az olaszországból rendelhető szobrokról.
102. Jókai Mór: i.m. 188. o.
103. BFL Gerenday-hagyaték. Tervkönyv, 1909.
104. BFL Gerenday-hagyaték, rendezetlen tervecsomó. Datált. A megrendelő azt kívánta, hogy az Andrásyak mantovai síremléke alapján készüljön a terv. Gerenday Béla az Andrásyak költségén utazott ki Mantovába.
105. BFL Gerenday-hagyaték. Tervkönyv, használatban 1926-tól 1932-ig.
106. Gerenday A.: Egy darab pesti múlt ... 14. o.
107. BFL Gerenday-hagyaték. Tervkönyv, 1926–1932.
108. Készültek olyan tervek is, mint pl. egy lángra emlékeztető nonfiguratív motívum, amelyet kívánságra elő lehetett állítani „abstrakt” vagy stílszerű, barokkizált változatban is.

A KOSSUTH-MAUZÓLEUM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE

BEVEZETÉS

A századfordulót történeti, szociológiai, művészettörténeti szempontból megközelítő kutató számára szinte elkerülhetetlen a Kossuth-mauzóleum keletkezéstörténetével való behatóbb foglalkozás. A Kossuth halála után született felhívástól a díjnyertes pályamű kiválasztásáig, létrehozásáig (már maga a pályázat meghirdetése, annak körülményei és kimenetele is) a korra olyan jellemző, tipikusnak mondható elemeket sűrít magába, amelyek segítségével a dualista Magyarország művészeti közéletéről összetett képet alkothatunk.

A Kossuth-síremlék keletkezéstörténete nem ismeretlen a szakemberek előtt, hiszen néhány kortárs: Fülep Lajos, Lyka Károly, Lázár Béla, Malonyai Dezső stb. és a Kossuth-kultusz történetével foglalkozó művészettörténészek, például Vayer Lajos, főbb vonásaiban, a lényegét érintően, összefoglalták már ezeket az eseményeket. Az eddig fel nem használt források, elsősorban Gerster Kálmán építész hagyatéka az Országos Levéltárban és a Stróbl Alajos szobráról készült korabeli fényképek a Kossuth-mauzóleum bővebb, árnyaltabb elemzését teszik lehetővé.

EMLÉKMŰ – SÍREMLÉK – MAUZÓLEUM

A századforduló szobor, emlékmű, síremlék emeltetését szorgalmazó törekvése több százból ered. A Monarchia konszolidálódása és viszonylagos liberalizmusa párhuzamosan az ország gazdasági megerősödésével lehetővé teszi, hogy az elhunyt kiemelkedő politikusok, írók stb. emlékét szoborral tiszteljék meg. Az 1848–49-es forradalom hőseinek – a kormány és a császár elnéző tudtával – már szabad emlékművet állítani, vagy évfordulókon megemlékezéseket tartani. (Pl. Március 15-i Petőfi-megemlékezés Segesvárott, ahol a szónokok beszédeiben igen gyakran a dualista rendszer eredményei mint 1848–49 célkitűzése jelennek meg, ahol a 48-as hős éltetése összefonódik a király dicsőítésével.) Albert Hoffmann megállapítása: „Ahol a hősök eltűnnek, ott a hőroszkultusz lép a helyébe” – a dualista Magyarországra is érvényes.¹ Amikor kis- és középszerű, a rendszert kiszolgáló politikusok népesítik be a parlamentet és a közintézményeket, belső szükségyszerűséggé, követelménnyé lép elő a nagy emberekre való hivatkozás, életüknek példaként való említése. (Természetesen a hivatkozás minden korban lehet indo-

kolt, tartalommal teli, nem kisajátító jellegű.) A dualizmus korszakában mintha a médium szerepeltetése egyben megszüntetné a belső hiányérzetet, érdemmel ruházná fel a rá hivatkozót, s kiemelné őt a középserűek tömegéből.

A felállított emlékmű nem csak az ábrázolt személyiséget, hanem az emlékezőt magát és a közösséget is minősíti, s koronként megmutatja az aktuális politikai érdekek milyenségét. Az emlékművek sorából kiemelkednek a nemzeti emlékművek, azaz egy nagyobb közösség, a nép összessége által, közös akaratból, esetleg adományokból feállított művek. A görögök Periklész korától kezdve állítottak fel ilyen nevelő szándékú, a múlt nagyságát megörökítő, fenntartás nélküli áldozatvállalással létrejövő alkotásokat.

Magyarországon a polgárosodás, az alakuló nemzeti tudat, a nemzeti önállóság eszméjének jelentkezése idején, a reformkorban emelték az első jelentősebb emlékműveket, illetve ezeknek egyszerűbb, a kegyelettel, hálaérzettel, vallásos tisztelettel összefonódó formáját, a síremléket. Míg korábban, de még az 1870-es években is az egyszerűbb romanizáló vagy gótizáló formakincsből merítő alapformáit a klasszicista stílusból kölcsönző sírok a jellemzők – az 1880-as évektől a reneszánsz, a barokk elemek előretörése figyelhető meg. A századfordulóra már a monumentális hatásra törekvő, gazdagon díszített, többnyire figurális, nemes kőanyagból készült családi síremlékek jelennek meg.²

A múlt század 80-as éveitől jelentkezik a sajtóban az a patrióta hang, amely a világba kitekintve, a külföldi jó példát kívánja Magyarországra átplántálni. Szobrokkal ékesíteni köztereinket, nemzeti Pantheont létesíteni a Gellérthegyen, az 1849 óta létező Kerepesi temetőt „dísztemetővé”, nemzeti pantheonná változtatni; „Művészi temető”, „A temető művészete”, „Dísztemető a város közepén”, „Művészi sírkövek” stb. címmel jelennek meg figyelmeztető, s a közvélemény érdeklődését a német Pantheonra, a Walhallára, a müncheni Waldfriedhofra, a bécsi Schmelzi temetőre és a párizsi Père Lachaise-re terelő írások. A szerzők különösen a fás, ligetes, művészi összehatású olasz temetőkre tekintenek, elsősorban a genovaira és a milánóira.

A cikkírók egy része az „architekturális monumentumokat” kevesli, mások a temető lírai hangulatát, az elmúlás, a feltámadás elvont gondolatát megjelenítő plasztikai alkotásokat. Petrik Albert az olasz temetők összképébe jól illeszkedő, azt tagoló árkádokat, nagyobb családi sírkápolnákat és a mauzóleumokat hiányolja temetőinkből.³

Mauzóleum emelésére három alkalommal gondolt a nemzet: Batthyány, Deák és Kosuth esetében. A mauzóleum keletkezéstörténetének alapsémája mindhárom esetben hasonló: az elhunytat ideiglenes sírba helyezik, majd felhívást intéznek a nagyközönséghez egy méltó „nyughely” emelése ügyében, s gyűjtést kezdenek. A nemzeti emlék emeltetését nem a kormány, hanem valamely testület, intézmény vagy a sajtó kezdeményezi, de a háttérben a kormány tagjai is támogatják. A szükséges összeg összegyűjtésével párhuzamosan pályázatot hirdetnek, s az elfogadott pályaművet – a begyűlt összeg arányában – egyszerűbb kivitelben megvalósítják. A 19. században és a 20. század elején megvalósuló mauzóleumok nagy többségének az ősforrása Mausollos káriai perzsa helytartó és felesége, Artemissia Halikarnasszoszban létesített monumentális síremléke volt. A Plinius leírásában fennmaradt, s az ókori világ hét csodája egyikének tartott síremlék egy magas, pódiumszerű alsó épületből állt, amelynek piramisszerű tetején, négyzetes alapon márvány győzelmi székér helyezkedett el. Az alsó építményt a kentaurók és amazonok harcát bemutató fríz díszítette. Az i.e. 351 körül elkészült építmény óta – bár korábbi-ról is ismerünk hasonló emlékeket – mauzóleumnak nevezzük az épített, nagyszabású,

történelmi vonatkozású, vagy a rajtuk levő szoborművek jelentősége miatt más síremlékek közül kiváló, egyben alkalomszerűen emlékmű-meghatározottságú sírokat.

A mauzóleumépítés a rómaiak korában érte el a tetőpontját. Hadrianusz (Moles Hadriani) síremléke Rómában egy szintén több szintes, középen kör alaprajzú sír építményből állt, amelynek oldalát szobrokkal díszítették. Ehhez az alapformához nyúlt vissza az 1897-ben felavatott New York-i Grant-mauzóleum tervezője is: kétemeletes kocka alakú alépítményen dór oszlopállású körépítményt helyeztek el, amelyet piramis forma zárt le. A tervben az oszlopok előtt és az attikán gazdag figurális díszítés is szerepel, ez utóbbit a szigorú, zárt forma érdekében később elhagyták. Az újkori mauzóleumok másik forrása az epigon császárok időszakában (337–378) Rómában népszerűvé váló halotti templomok, amelyek a korábbi monumentális alkotások (pl. Augustus 95 m átmérőjű tumulusa) „magas formakultúrájú, elfinomodó hajtásai”.⁴ A kör vagy kereszt alaprajzú elrendezés (Santa Constanza mauzóleuma 325–340 és Galla Placidia mauzóleuma) az újkor hasonló építményeinek is kedvelt formája lesz. (Pl. Nancy: Chapelle Ronde, a Lotharingiai hercegek mauzóleuma, vagy Potsdamban II. Frigyes mauzóleuma.)

BATTYHÁNY-MAUZÓLEUM

„Forradalmunk nagy vértanújának sírja egy év óta, midőn holtteste előbbi rejtekéből kivétetett, a Kerepesi köztemető legszebb pontján áll” – jelenti a Vasárnapi Újság tudósítója 1871-ben.⁵ A magyar forradalmat leverő, 1867-ben magyar királlyá koronázott Ferenc József által korábban felségárulás vádjával kivégzett magyar miniszterelnök, Batthyány Lajos méltó síremlékére a Pesti Napló indított 1869 végén gyűjtést. A nyilvános pályázatot nem kis feltűnést keltve az akkor 23 éves Schikedanz Albert nyerte, de elképzelését csak jelentős módosításokkal valósíthatta meg. A tervmódosítást részben az anyagi források szűkössége magyarázta, hiszen 1871-ben Horváth Mihály felhívása szerint még 15 ezer forint hiányzott a kivitelezéshez. Az építmény – melynek részletes leírását azért tartom fontosnak, mivel a későbbiekben a tervnek csak a váza valószínűsült meg – történeti előzményekre visszamenő, klasszikus stílust felelevenítő építészeti háttérből és historizáló, akadémikus plasztikából tevődik össze. „Szabad ég alatt, magasan, minden szemnek láthatólag emelkedik a nagy hazafi szoborszerű alakja... A szobrot tartó magas talapzat két oldalán két jelképes alak áll. Jobbról a bilincseket tördelő Szabadság, balról a Történet műzsája... E három alakból álló csoportozatot félkörben vonuló magas fal övedzi, melyen fölíratok állanak, az 1848-ki törvényekre, a forradalom eseményeire s a emlék jelentőségére vonatkozólag... A körfal aljában pedig körül ülő helyek vannak a nép számára. E félkörfal két vég-tetőpontján két görög áldozati-edény áll, a hazafi áldozatot s emléke tiszteletét jelképezve. Ez egész jelentőségteljes emlék egy széles és hatalmas tömör kerek alapzaton áll. Ennek belsejében van a sírbolt. Hogy ebbe juthassunk, két óriás alkatú oroszlán közt kell bemennünk, e jelképei közt az erőszak és hűségnek. Egyik halálra sebezve, a másik éber gonddal őrzi e nemzeti szentséget. Egy görög (dórmodorú) templomcsarnokba lépünk, mely alatt lépcső vezet be a boltzatba, hol gróf Batthyány Lajos ravatala s koporsója áll.”⁶ A Schikedanz által tervezett jelképes alakok, a bilincseket tördelő Szabadság, a Történet műzsája, a sebezett oroszlán, a szfinxek és az áldozati edények az akadémikus szobrászat kelléktárából elővett sablonok.

Az erőteljesen kiemelt ülő szoboralak és az alatta elhelyezkedő templomcsamok arányai zavaróan hatnak. Az 1874. nov. 1-i Vasárnapi Újság a megvalósult síremlék képét közli, amelyen látszik, hogy a nagyszabású szobrászi elképzelésből csak a két őrt álló oroszlán maradt meg⁷.

A DEÁK-MAUZÓLEUM

A „haza bölcse”, a két államot kormány szinten összebékítő Deák Ferenc 1876. jan. 28-án halt meg. Szinte kivételesnek mondható, hogy a temetés után igen rövid idővel, 1876 áprilisában már pályázatot hirdetett mauzóleumára. A beérkezett 42 pályamű közül az első díjat a Bécsben, Hansen (Theophil Edward) építésznél tanuló fiatal Gerster Kálmán nyerte el, aki mesterével már részt vett a bécsi Parlament tervezésében.

A Deák-mauzóleum tervének korabeli ismertetése szerint a „síremlék két méter magas, huszonnégy méter széles és szintoly hosszú terasz alakú alépítményen nyugszik, melyre mind a négy oldalról 12 lépcsőfokon juthatni fel. A lépcsőket fekvő oroszlánok, a terasz 4 sarkát pedig karcsú obeliszkok díszítik, melyek megfelelően emelik a síremlék körvonalainak gazdagságát”.⁸ A kivitelezés során – feltehetően anyagi okok miatt – a körülkerített terasszerű építmény méreteiben csökkent, s a síremlék előnyére elmaradtak a neoreneszánsz ihletésű emlékmű stílusától eltérő obeliszkok és kőoroszlánok, s nem került sor a „halott kiváló erényeit jelképező szoborművek” megalkotására sem. Az egyszerű, méretében, arányaiban harmonikus mauzóleum központos alaprajzú kockatest, amely minden oldalról egységes megjelenésű. (60. kép) A bejárat az épület tengelyében helyezkedik el. A két kannelúrázott ión oszlop arányaiban a reneszánsz elveknek megfelelő timpanont tart, a képmezőben Deák Ferenc feirattal. Szépen tagozott az épület párkányzata, s impozáns a nyolcszögű dobra fektetett, az ablaknyílások mentén 2–2 dór pillérrel tagolt tambur, s a ráfekvő félgömb alakú kupola. A kupola alsó részén és a timpanonon akrotérion díszítés látható. A zsüri javaslatához alkalmazkodva tervezte Gerster monumentálisabbra a kupolát. A kupola tetejére egy félgömb-gömb elemre került az épületkülső egyetlen szobrászi dísz: a bronz angyal „kezében az örök élet jelvényével (pálmaággal) és a polgári erény koszorújával”.⁹

Az angyal sudár alakja, feltartott karja az egész épületnek könnyedséget kölcsönöz. A kifejezetten építészeti jellegű síremlék a kora keresztény kor sírkápolnáit idézi, halotti kultuszra csak az épület négy sarkára elhelyezett kandeláberek figyelemztetnek. A mauzóleum belső tere mozaikokkal díszített négyszög alakú csarnok három fülkével. A belsőt Székely Bertalan művészi kivitelű allegorikus falfestményei díszítik a csarnok falán végighúzóódó ión oszloppillérek által tartott félkör alakú keretekben. A mauzóleum közepén a bejárat felé lábbal fordulva helyezkedett el Deák szarkofágon nyugvó alakja.¹⁰ A sötét márvány ravatalon a carrarai fehér márványból faragott alak egészen a melléig lepellet borított. Arcáról a leplet egy, a ravatalon ülő szárnyas angyal bal kezével elvonja, jobbjaival pálmaágot borít a halottra. A ravatal lábánál bronzkoszorú hever: Erzsébet királynő koszorújának mása. A szobor szerves kapcsolatban áll az épület egészével a reneszánsz sírok nyugalalmát (Deák alakja) a barokk angyalok mozgalmasságával ötvözi. E művet – újságreprodukció alapján, hiszen a szobor 1945 körül elpusztult – Henszl-

mann Lillával ellentétben többnek érezzük egyszerű, „tartalmatlan, reprezentatív feladatnál”.¹¹

Stróbl Alajos a Vasárnapi Újság szerint négy évig dolgozott a márványemlék kifaragásán, s így feltehetően ezt a megbízást kapta előbb, s csak ezután bízzák meg, Huszár Adolf halála után, 1885-ben a félbemaradt Deák-szobor befejezésével. Így Henszlmann Lillával ellentétben úgy véljük, hogy nem az operaházi szobrok sikere, hanem a már késző mauszóleumi szobormű erényei bírták rá a Deák-emlékmű bizottságot, hogy a témában már jártas Stróblt bízzák meg a szobor befejező munkálatainak vezetésével.

Ez alkalommal feltehetően először dolgozott együtt a Gerster–Stróbl építész–szobrász pár, a jövőben azonban még több pályázaton találkozhatunk kettőjük munkáival. Ám azt a teljesítményt, amit a Deák-mauszóleum tervezésében nyújtottak, egyik emlékművükön sem sikerült felülmúlniuk.

A KOSSUTH-MAUSZÓLEUM ÉPÍTÉSÉNEK ELŐTÖRTÉNETE (1894. MÁRC. 24. – 1902. MÁRC. 1.)

Kossuth Lajos 1894. március 20-án éjjel halt meg, a napok, sőt hetek óta Turinban tartózkodó híveitől, barátaitól, sajtótudósítóktól körülvéve. A 45 évi száműzetés és a halál ténye sem volt elegendő ahhoz, hogy Ferenc József „megbocsásson” politikai ellenfelének, és a dualista államrendszer magyar területén „gyengeségről” tegyen tanúbizonyságot – még ha ez a gesztus politikai szempontból a dinasztiának hasznos is lett volna. A király nem járult hozzá, hogy a kormány, az országgyűlés, a közalkalmazottak osztozzanak a gyászban. „A nemzet nagy halottjának hazai földbe, az ország költségén való eltemetését, hazahozatalát kívánta az egész ország, de a magyar kormány kitért ezen hazafias kötelessége elől, s ennek folytán a főváros tette magáévá e szent ügyet, és mint az ország valódi szíve teljesítette a nemzet történetében emlékezetes, kegyeletes gyászakciót. A fővárosi tanács március 22-i gyűlésén elhatározta, hogy Kossuth Lajos holttestének hazahozatalát, eltemetését, saját költségén eszközli, díszes sírhelyet jelöl ki a temetőben, s a nagy halotthoz méltó mauszóleumot épít.”¹² A kormány bár kitért az események szervezése elől, s az április 1-én rendezett temetésen sem vett részt, a kuliszság mögül irányított, s elnézett minden, a gyászszertartással összefüggő „rendzavarást”. „Nem látott még halandó ily nagy gyászt e hazában, a szeretetnek, tiszteletnek, részvételnek és bánatnak ily óriási mérvű megnyilatkozását még a művelt világ minden részéből ide özönlött külföldiek is páratlannak mondták, minden eddig ismert gyászünnepségek között.”¹³ A sírnál – amelynek helye nem egyezik meg a később épített mauszóleumával a „jelennel megbékélt nemzedék múlt iránti kegyelele és a múltat kamatoztató kultusza keveredett az eleven örökséget hordozók igaz gyászával”.¹⁴

Kossuth hazai földbe temetése kötelezettséget is jelentett az ország számára. „Ott fog állani örök nyugalmad vártája Deáké és Batthyány sírcsarnokai mellett. Minő triumvirátus. Minő találkozása a nagy szellemeknek”¹⁵ – mondta gyászbeszédében Jókai.

Kossuth halála után néhány nappal már felhívást intéztek az ország lakosságához a Kossuth emlékének megörökítésére alakult bizottság tagjai (Batthyány Kázmér, Széchenyi Béla, Eötvös Loránd, Tolnay Lajos, Borsányi Iván és Buncul Alfréd). Az 1894. már-

cius 24-én kelt közadakozásra felszólító körlevél szerint a befolyt összeget Kossuth Lajos szobrára és mauzóleumára fordítják majd a jövőben.¹⁶

A Kossuth halálhírére megalakult országos bizottság három éven át szervezte az adakozás akcióját. „Aki, mint e sorok írója, látta azt az ország minden részéből összesereglett embertömeget, amely Csáktornya vasúti állomásán várta a szent öreg hazatérő koporsóját és látta az emberek ezreinek könnyezését, zokogását, térdre borulását, amikor a gyászvonat befutott a határállomásra, meg tudja érteni, hogy nem volt szükség semmiféle szervezésre vagy rendezésre, magától is bőven folyt az adakozás.”¹⁷ A három év alatt mintegy 400.000 forint gyűlt össze. A bizottság tagjai azonban úgy érezték, hogy ez a tekintélyes összeg nem fedezi a szobor és a mauzóleum költségeit. Ezért, a nagyobb szabású gyűjtés szervezésére egy tekintélyes intézményt, hatóságot szeretnének felkérni. A tanácsi jegyzőkönyvek szerint az 1897. május 31-i tanácsülésen születik meg a döntés: „a főváros közönségét kéri fel a síremlék és az emlékszobor fölállítására, a gyűjtött pénzek átvételére, gyümölcscsőző kezelésére”.¹⁸ Egy újonnan kijelölt öt tagú bizottság, amelyben Horánszky Nándor és Justh Gyula is szerepel, vállalja – a főváros nevében – az ügyek további intézését, a pénz kezelését. Az átadás 1897. okt. 11-én történt meg, ekkor készpénzben 354.555 forinttal rendelkeztek. Kossuth halála óta már több mint három és fél év eltelt, a Függetlenségi Párt elégedetlenségének adott hangot, ezért úgy döntenek, hogy az alapból „a síremléket mielőbb, az emlékszobrot pedig akkor állítják föl, mikor a szükséges pénzösszeg rendelkezésre fog állni”.¹⁹

Elsőként a síremlék helyét jelölték ki: Heuffel Adolf középítési igazgató a „Harmadik kapu út” és a „Nagy Krisztus-kereszt út” metszésénél található területet javasolja. Ajánlja továbbá, hogy 12 m széles úttal végük körül a sírt, s vezessen út a Deák- és a Batthyány-mauzóleumhoz. Az utak „a hazai történelemnek itt eltemetett három nagy alakjának összetartozandóságát symbolizálnák”.²⁰ A Fővárosi Tanács 1898. június 4-i tanácsülésén helyben hagyják Heuffel választását.

A Főv. Tanács 1898. évi 33920 sz. határozata értelmében felkéri a Főváros Képzőművészeti Bizottságát a síremlék várható költségeinek és a „kivitel módozatainak” meghatározására:

A Főváros Képzőművészeti Bizottsága egy 1899. május 10-én kelt levélben tájékoztatja a Tanácsot, hogy Heuffel Adolf középítési igazgatót, Steindl Imrét és Stróbl Alajost kérték fel a pályázati és építési feltételek kidolgozására, a helyszínrajz készítésére, a minimális összeg megállapítására, amelyből a síremlék elkészíthető. Előre jelzik, hogy a Deák-mauzóleum költségeihez viszonyítva, amely 124.000 forintba került, a Kossuth-mauzóleumra 150.000 forintot irányoznak elő. (A forint helyett a koronában történő számítás – a kormány 1899. november 1-i rendelete alapján – 1900. január 1-től lépett életbe. 1 ezüst forint 2 korona értékű volt.) Egy 1899. április 13-i irat arról tanúskodik, hogy a kijelölt három szakember már összeállította a pályázat feltételeit. Úgy érzik, hogy „kívánatos volna egy magasabb alépitmény létesítése, melynek közepén a sarcophag állana. Ez azonban nem kötelező feltétel”.²¹ A három tagú bizottság a mauzóleum stíljére nézve nem akart meghatározott formát megjelölni, nehogy a pályázó kötvé legyen: csak annyit jelentett ki, hogy a londoni Hyde parkban álló „Albert Memorial formájára magas baldachinos csarnokszerű nyílt emléket kívánnak, a melynél a sarcophag szabadon látható”. Egyébként is az Albert-emlék díszes oldalépitményeit vették irányadóul, de szabadon választandó stílussal és gazdag díszítéssel.²²

A pályázatot közadaokozásból létesítendő síremlék vázlatmintájára és tervrajzára írják ki. A pályázat szövegét A Magyar Képzőművészek Egyesületének módosító javaslata után elfogadják.²³

A pályázat feltételei a következők:

1. Csak magyar művész vehet részt a pályázaton.
2. A síremlék előállítási költsége nem haladhatja meg a 300.000 koronát lényegesen.
3. Kíváncsún tartják, hogy a síremlék ne csak építészeti jellegű legyen, hanem a szobrászat és építészet harmonikusan egészítse ki egymást. Az alépítmény alá 3 koporsó számára alkalmas sírbolt is tervezendő.
4. A pályázatra készíteni kell 1 : 10 arányú makettet, annyi homlokzati rajzot 1 : 100 léptékben, ahány lényegesen eltérő homlokzatot terveznek; két alaprajzot és egy keresztmetszetet 1 : 100 arányban,
5. a tervezett mű leírását,
6. megközelítő költségvetést.
7. A pályadíjakat 6.000 koronás I., 4.000 koronás II. és 3.000 koronás III. díjban állapítják meg.
8. Leszögeznek, hogy az I. díj csak olyan műnek adható ki, amely kivitelre is alkalmas, mivel a győztest a kivitellel is megbízzák.
9. A Tanács 1000 koronáért bármelyik művet megveheti.
10. A díjakról 13 tagú bíráló bizottság dönt. A bíráló bizottság tagjait kiküldő testületek a következők: A Főváros Középítési Bizottsága (a mindenkori igazgató, 1 fő), a Képzőművészeti Bizottság (2 fő), a Középítési Bizottság (2 fő), az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács (1 fő), a Fővárosi Közmunkák Tanácsa (2 fő), az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (2 fő), a Magyar Képzőművészek Egyesülete (2 fő), a Magyar Mérnök és Építész Egyesület (1 fő). A zsűri elnöke a főváros Képzőművészeti Bizottságának elnöke.

A pályaművek beadásának határidejét többszöri módosítással 1902. március 1-ben állapítják meg.

A zsűribe küldött tagok névsora 1900 októberében: Heuffel Adolf a Középítési Bizottság igazgatója, Hauszmann Alajos és Kauser János a Középítési Bizottságból, Zala György és Lechner Ödön az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattól, Pucher József és Stróbl Alajos a Fővárosi Képzőművészeti Bizottságból, Rauscher Gyula és Kann Gyula a Magyar Képzőművészek Egyesületéből, Lotz Károly a Magyar Országos Képzőművészeti Tanácsból, Bakos János a Fővárosi Közmunkák Tanácsából, Czigler Győző a Magyar Mérnök és Építész Egyesületből.

1901. dec. 31-én a Kossuth Lajos emlékének megörökítésére szolgáló mauzóleum és szoboralap vagyoniállománya a főváros 40.000 K-ás adományával együtt már 953.300 K-át képez.²⁴

A megadott határidőre kevés, mindössze 14 pályamű érkezett be. A zsűri munkájának megkezdése előtt egy három tagú (Czigler Győző, Rauscher Lajos és Zala György) albizottság elkészíti a pályázati művek összefoglaló leírását és méltatását. A zsűri ezután fogott a művek értékeléséhez (két pályázót, mivel nem mutattak be megfelelő tervet, kizártak a versenyből), és döntést 1902. március 24-én – nem kis bonyodalmak árán – hozott.

A KOSSUTH-SÍREMLÉK PÁLYAMŰVEINEK ELBÍRÁLÁSA, A KOSSUTH-MAUZÓLEUM BOTRÁNYA

Az 1902. március 24-i, Kossuth-síremlékkal kapcsolatos eseményeket valamennyi napilap közölte. Elsőként a zsűritagok felolvasták a már említett három tagú albizottság összefoglaló és orientáló véleményét, majd szavazást rendeltek el, hogy az előírányzott költséget túllépő pályázókat kizárják-e a versenyből. A szavazók többsége, elsősorban a művészek – talán előre látva, hogy ez a kérdés a pályázat szempontjából lényegtelen – elleneztek a versenyből ez alapon történő kizárást. Ezután arra szavaztak, hogy található-e a pályázatok között első díjra érdemes munka. Erre a kérdésre minden zsűritag igennel felelt. Ezt követően már az első díjra érdemes munkára szavaztak. Bakos János, Czizler Győző, Rauscher János, Pucher József, Heuffel Adolf és Wagner Géza, tehát a zsűri nem művész tagjai, az „1848. zöld koszorúban” jeligéjű műre, azaz a Gerster–Stróbl tervezőpár alkotására szavaztak. Zala György, Lechner Ödön, Kann Gyula, Lotz Károly és Rauscher Lajos a „Mekka” jeligéjű művet helyezte első helyre. A szavazás után Lechner Ödön, Kann Gyula és Zala György „azon nézetüknek adtak kifejezést, hogy a bíráló bizottság az elsődséget nem a legjobb, hanem a legrosszabb, a legművészietlenebb munkának ítélte oda”²⁵ – s véleményük kinyilvánítása után távoztak a tereméből. (A szavazáson Hauszmann Alajos ismeretlen okok miatt nem vett részt.)

A számban megfigyeltározott zsűri ezek után is folytatta munkáját, s a második helyre az „Eszme halhatatlan” jeligéjű munkát – Leitersdorfer (Lajta) Béla, Telcs Ede, Tóth István pályaművét – helyezte. Harmadik díjra Hickisch Rezső és Mátrai Lajos „Pusztaszer” jeligéjű tervét jelölték. További öt művet javasoltak még megvásárlásra. Matuska Alajos alpolgármester, aki a szavazásban egyébként nem vett részt, különvéleményt jelentett be az első díjjal jutalmazott pályázattal szemben, mivel ez az előírányzott összegnél 60.000 Koronával többbe kerül.

Még ugyanezen a napon a Kossuth-mauzóleum pályázatának elbírálásánál sérelmet szenvedett művészek kérelmet nyújtottak be a budapesti törvényhatósági bizottsághoz, és a zsűri ítéletének formai szempontból való megsemmisítését kérték.²⁶ Kérelmüket a zsűri munkájában észlelhető formai hibák kritizálására, nem pedig a művészi, ízlésbeli kifogásokra alapozták.

Első szabálytalanságként Stróbl Alajos kettős részvételét – zsűritagként és pályázóként – említik: „Stróbl Alajos szobrász a pályázati hirdetményben mint a székesfővárosi képzőművészeti bizottság részéről kiküldött zsűritag szerepelt. Mint ilyen, befolyást gyakorolt a pályázat előkészítésére, intézésére, és mint ilyen jelent meg márczius 1-én, amikor a pályázók műveiket a városligeti Iparcsarnokba beszállították; ott az összes pályaművet láthatta és látta és még zsűritag volt még egészen márczius hó 4-ig, amikor a zsűri először ült össze. Matuska alpolgármester úr, a zsűri elnökének kijelentése szerint, ezen ülésen vette ő Stróbl lemondását és erről az ülésről szólították fel a képzőművészeti bizottságot új zsűritag beküldésére. Előállott tehát az a körülmény, hogy Stróbl úr defacto 3 napig tényleges pályázó és zsűritag is volt egyidejűleg, ami még abban az esetben is semmissé tenné a zsűri ítéletét, ha az nem éppen a Stróbl úr tervét és nem éppen egy szavazattal fogadta volna el kivitelre.”

Második hibaként említik, hogy „a pályázati feltételek szerint, ha valaki lemond, a

kiküldő hatóság, testület, egyesület részéről mást kell küldeni” – itt szavazás után három zsűritag kivált, a szavazást mégis tovább folytatták.

Harmadik kifogásuk, hogy „székesfővárosi középítési bizottság kiküldötte, Hauszmann Alajos a zsűrizésben nem vett részt, de a tagságáról sem mondott le”.

A negyedik, a legnagyobb vihart kavart észrevételük a művészeknek az, hogy „Kosuth Ferenc az ítélet meghozatala előtt a munkákat a főváros képviseletében kiküldött és a zsűriben a középítési igazgatót helyettesítő mérnök társaságában megsejmelte, áttanulmányozta és véleményét róluk, a későbbi első díjjal kitüntetett mű érdekében vezetője előtt el is mondta.” Ezzel megsértették azt a feltételt, hogy a művek „a zsűri döntése előtt a nyilvános bíráló elöl zárva legyenek”. A kérelmet 14 művész írta alá: Bálint Zoltán, Jámbor Lajos, Komor Marcell, Kallós Ede, Heidelberg Sándor, Jónás Dávid, Tóry Emil, Donáth Gyula, Telcs Ede, Jakab Dezső, Vedres Márk, Spiegel Frigyes, Márkus Géza és Kalmár Elza. Egyidejűleg megszületett a Magyar Képzőművészek Egyesületének a fenti kérelmet támogató beadványa is, amely szerint az egyesület tagjai „fájdalommal veszik tudomásul, hogy az Országos Képzőművészeti Tanács, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, a Magyar Képzőművészek Egyesületének kiküldöttje véleményét nem vették figyelembe, s az általuk legjobbnak ítélt pályatervet díjra sem érdemesítették”.²⁷

A Képzőművészeti Társulat soros elnöke, Andrássy Tivadar a társulat nevében elhárította magát a zsűri ítéletének felülvizsgálásától.²⁸

A művészek, újságírók tiltakozó kampányával párhuzamosan a zsűri munkáját, annak tisztaságát védő hivatalos nyilatkozatok is megjelentek. A Pesti Napló Prókátor furfang címmel közöl cikket arról, hogy a zsűritagok azzal érvelnek, hogy a hivatalosan vezetett jegyzőkönyvből nem derül ki, hogy Zala, Lechner, Kann kilépett, a zsűri ezért folytathatta munkáját. A három ellenvéleményt nyilvánító művész ezután nyilvánosan is kijelenti, hogy nem vállal közösséget a zsűri ítéletével. Halmoz polgármestert a művészek delegációja személyesen is felkeresi, s kéri a pályázat nyílt alakítását és új elbírálást. A polgármestertől ígéretet kapnak arra, hogy ügyükben igazságos döntés fog születni.²⁹ A Független Magyarország tudósítója arról is értesült, hogy a Fészek Művész Klubban ívet köröztettek, „melyben számos szobrász kötelezte magát, hogy többé nem veszen részt olyan pályázaton, melynek bíráló bizottságában a laikus tagok túlnyomó számban vannak jelen”.³⁰

A Fővárosi Tanács ápr. 9-i ülésén többen további formai hibákat soroltak fel: Quittner Zsigmond más kifogásai mellett megemlíti, hogy a pályázat szerint csak „abszolút becsű” művet lehet elfogadni, s az első díjra javasolt mű a „bizottság szerint is csak relatíve tekinthető jónak”. Polónyi Géza és Hock János a nyertes pályamű háttérében álló kolonnád szerepeltetését kifogásolják, „mivel azt – az elképzelés szerint – a város fogja valamikor saját pénzén felállítani”, tehát nem tartozik szorosan a pályamunkához, az összbemutató viszont, különösen laikusok esetében befolyásolja. Hock János e korrupciós zsűrivel, pályázati rendszerrel szemben valamennyi pályázat mottójául választható véleményét így fogalmazta meg: „A művészetben az első törvény... lehetőleg igazat, tisztát, valót állítsunk a közönség elé és a hibákat semmiféle szépségflastrommal ne takargassuk el.”³¹

A formai hibák bebizonyítása ellenére a fővárosi közgyűlésének határozata nem módosítja a zsűri döntését, s az új pályázat kiírását sem proponálja. A tanácsstagok úgy ér-

zik, hogy Stróblnak zsüritagként és pályázóként való egyidejű szereplése nem volt zavaró, mert a bíráló bizottság „munkálkodásában, mely az alakuló üléssel vette kezdetét egyáltalában, soha nem vett részt”.³² A Fővárosi Tanács véleménye szerint nem volt akadály, hogy a kilépett zsüritagok és Hauszmann Alajos nem szavaztak. Kossuth Ferenc jelenlétét elismerik, de mivel a sértett művészek a szavazás előtt alaki kifogást nem emeltek, utólag nem fogadhatják el a szerintük amúgy is lényegtelen momentumokra fényt derítő kritikát. A tanács „a zsüri eljárását teljes egészében kifogástalannak és szabályszerűnek ítélte”.³³

A rendkívül tárgyilagos Pesti Napló véleményét szinte valamennyi művészkritikus és újságíró osztotta: „Az egyik oldalon csupa elismert művészember szavazata, a másikon csupa hivatalnok emberé és olyané, akiket a hivatalos körökkel szoros kapcsolatban levőknek tud mindenki. Ahol a művészi és a hivatalos felfogás igen eltér ... ott csak egy dologról lehet szó, a művészi szempontnak és meggyőződésnek hadat üzent a hivatalos apparátus és az érdek. Mert elvégre is elképzelhetetlen, hogy öt elismert művész ítéletében egytől-egyig tévedjen és hat hivatalos ember, akik közül néhány éppen antiartistikus felfogásáról ismeretes, helyes művészi ítéletet hozzon.”³⁴

KOSSUTH FERENC MINT FÖDÖNTNÖK

Érdemes kitérni Kossuth Ferenc személyére és a pályázatban játszott szerepére, úgy tűnik, egyik kulcsfigurája volt az eseményeknek.

A kezdetben névtelenül szereplő „hivatali közeget”, aki Kossuth Ferencet a zsüri döntése előtt végigkísérte az Iparcsarnokban kiállított művek előtt, Polónyi Géza felhívásában meg is nevezi, s azt is megjegyzi, hogy „Gerle fővárosi mérnök végigjárta a zsüritagokat s közölte, hogy Kossuth Ferencnek melyik mű tetszik”.³⁵ A zsüritagokat feltehetően Kossuth Ferenc véleménye befolyásolta, mivel az „előzetes tanácskozások során az I. díjjal jutalmazott Gerster–Stróbl mű szóba sem került, sem díjra, sem megvásárlásra” – a hat laikus a szavazásnál mégis erre a műre adta a voksát.³⁶

A Független Magyarország, amelynek egyik főszerkesztője Kossuth Ferenc, a zsüri döntésének napján még nem tud a pártvezér „külön útjáról”, nem ismeri álláspontját, ezért a közvéleménnyel egyetértve nyilatkozik: „Kétségtelen, hogy itt a művészeti szempont szenvedett vereséget egy olyan szemponttal szemben, mely képviselőinek a jellegénél fogva minden egyéb lehet, csak művészeti nem.”³⁷

Március 26-án „szerkesztőségük egy olyan tagjának a véleményét közlik, aki bizonyára a leghivatottabb arra, hogy ebben a kérdésben véleményét nyilvánítsa”. Kossuth Ferenc ekkor nyilvánosan is kijelenti, hogy az „1848. zöld koszorúban” jellegű alkotás az, amely leginkább megüti a mértéket”.³⁸ A szerkesztőség március 30-án már többes szám első személyben azonosul Kossuth Ferenc véleményével, az április 3-i számban pedig úgy érzik, hogy „Kossuth Lajos fiának erkölcsi joga volt édesatyja mauzóleumának mintáit bármikor megnézhetni, ... az ő látogatását azonosítani a nyilvánossággal – mégis csak erős állítás.”³⁹

Kossuth Ferenc művésznek (is) vallotta magát, ezért – mint ahogy ezt a lapokban szóvá tette – hiúságát kezdettől bántotta, hogy nem hívták meg a zsüribé. (A Kossuth Lajos halálakor Turinban tartózkodó Lyka Károlyt is meglepte Kossuth Ferenc önbizal-

ma és a „közönséges műkedvelő munkák”⁴⁰ látványa, ahogy Kossuth Ferenc alkotásait nevezte.)

Kossuth Ferenc hallatlan önteltséggel, apja emlékével és saját politikai hatalmával visszaélve foglalt állást művészeti kérdésekben.⁴¹ A Kossuth-szobor pályázata alkalmával hasonlóan dicstelen szerepet játszott.

Véleménye szerint apja emlékéhez nem méltóak „a mai szecessziós irányzat torz alkotásai, amely irányzat mindenestre mulandó és alkotásai felett mosolyogni vagy botránkozni fog az utókor. Ezek a tervek tehát határozottan mellőzendők” – nyilatkozta.

Amikor egy idő után kellemetlenné vált, s esetleg egy újabb pályázat lehetőségét is felvetette Kossuth Ferenc beavatkozásának kitudódása, pártjával belevetette magát az egyre késlekedő Kossuth-szobor állításának vitájába, s a figyelmet erre, a párt számára kedvező területre irányította. A párt, mialatt a kormányt és az országgyűlést a dinasztiaival szembeni meghunyászkodással vádolja a szoborállítás késlekedése miatt, kétes forradalmiságról tesz tanúbizonyságot: „ahogy a nemzet fátyolt borított a múlta s megbocsájtotta a tizenhárom honvédtábornok kivégeztetését, borítson a dinasztia is fátyolt a múlta, s ne legyen szálla a szemében az, ha az országgyűlés Kossuth érdemeit törvénybe iktatja”.⁴²

A dualizmus és a pályázatok paródiájának tekinthető, hogy 1908-ban Kossuth Ferenc aláírásával jelent meg az „Építészeti tervpályázatok szabályzata”.⁴³

A KOSSUTH-SÍREMLÉK PÁLYÁZAT ELSŐ DÍJJAL JUTALMAZOTT TERVE. A GÖRÖG ÉPÍTÉSZET ÉS AZ EMLÉKMŰVEK

Az 1875-ben Budapesten letelepedő Gerster Kálmán építész friss bécsi stúdiumainak hatására a tanult formákat, ha nem is eredetien, de mesterfokon és lelkiismeretesen alkalmazta a Deák-mauzóleum zárt épülettömbjén. „Érdekes, hogy a temető művészet a gyászpompá monimentális kifejező eszközéül előszeretettel fordul a görög építés formáihoz” – állapítja meg a kor építészetével foglalkozó Lechner Jenő.⁴⁴ A görög építészet formáit, elemeit nem azért veszik újra elő, mert az emlékmű, síremlék térbeli problémái, tömeghatása szempontjából ez lenne az egyedül megfelelő, hanem mert ezeket az elemeket klasszikusként, tehát szépként fogadta el a művészileg képzetesebb és a laikus néző is. A hazai építészeti kultúrát a 19. század elejétől, a klasszicizmus korától a historizmus, eklektika épületein keresztül ezek az élmények határozzák meg. Lyka Károly a német Pantheonról, a Walhalláról írva említi: „Abban a korban, amikor ez a terjedelmes mű épült, még örök szabálynak tartották, hogy csak az a mű lehet szép és fönséges, amely mentül jobban hasonlít az ógörög művészet formáihoz. Szinte azt hihetnénk, hogy e kor mesterei ebben a stílusban már nem is annyira a görög, mint inkább az abszolút építészet stílusát látták volna.”⁴⁵

A görögök építészetéből nagyrészt csak a szerkezeti elemeket emelték ki, s azt a tanulságot vonták le, hogy az az építészet nagyméretű épületek létrehozására is alkalmas volt, mert monimentális, tehát monimentális emlékművek alkotásánál is kedvezően felhasználható. Ezen a kissé vulgárisan megfogalmazott tényen kívül a korszak ún. klasszikus stílusban épített épületein nehezen fedezhető fel, hogy valamilyen művészi problémát kívánnának megoldani a görög építészet elemeinek kompilálásával. „A dologban

az a leginkább visszataszító ..., hogy a pályázók éppen a görögöket veszik cégerül. Azokat a görögöket, akik iszonyodtak az efajta végtelentől, akiknek építészete is olyan szigorú kategóriákon alapul, hogy valamely oszlop magasságának milyen szélesség felel meg, valamely oszlopnak valamilyen egymástól való távolsága, valamennyi méretnek pedig az oszlopok valamilyen száma – ezeknek a görögöknek az építészeti formáit használják fel végtelenül. Mert arra nincsen semminő immanens ok, hogy a szobor miért áll éppen húsz vagy pedig negyven, vagy több vagy kevesebb oszlop között.”⁴⁶ Fülep Lajos kritikája a szoborpályázatokon szereplő valamennyi ún. klasszikus stílusban tervezett építészeti háttérre érvényes. A görög építészeket a szerkezet tektonikus játéka, a benne rejlő kifejezési lehetőség, a függőlegesek és vízszintesek funkcióinak megfelelő harmonikus tagolása izgatta. Az épületeken „... az alsó szakasz függőleges elemeinek széttagoltságában és a felső rész vízszintes irányú egységében és összeforrottságában olyan eleven, szerves rendszer jött létre, amely szinte kényszerítette a görög építészt, hogy – akkor, amikor a szerkezet a külsőbe került – minden részletét a rendszerbe beilleszkedően képezze ki”.⁴⁷ Ilyen szerves rendszert, kényszerítő organizmust a századforduló klasszikus görög elemeket felvonultató épületein nem fedezhetünk fel.

Vajon milyen ideológiai, művészi, esztétikai elvek bírták rá a zsűritagokat és a döntést kívülről befolyásoló Kossuth Ferencet, hogy egy ilyen stílusban épült síremlék mellett döntsön?

Ney Béla cikkéből (Építő Ipar, 1907.) az derül ki, hogy a bíráló bizottság azzal a megokolással ítélte oda az első díjat az 1848. zöld koszorúban jellegű műnek, mert „az egész mű az antik művészet keretében, a formák biztos tudásával van concipálva és úgy a külső megjelenésében, mint részleteiben is emlékszerű hatást gyakorol”.⁴⁸ Tehát nem is a görög, hanem az antik művészet elemeit egyesíti a mű, ami ezáltal a századforduló közfelfogása szerint már emlékszerűvé válik. Szintén Ney Bélát idézve: „imponálóan tömör idomokban épül föl a lépcsőzetes szilárd jellemű alépítmény, amelyen büszke öntudattal emelkedik az egyszerű kőszarkofágot takaró, hat görög dór oszlop emelte triglifeshaldachin”.⁴⁹ Úgy tűnik, hogy az építmény azáltal, hogy antik elemeket vonultat fel, imponál „szilárd jellemű”, „büszke öntudatú”-vá válik; a jelzők ugyanazok, mintha arról beszélne a cikkíró, hogy milyen személynek emeltetett az emlékmű, vagy hogy milyen az a kor, amely Kossuthnak ezt az emlékművet emelte. Az építményt megillető jelzők az egész korra általánosíthatók, az épület a kor tulajdonságainak hordozója. Még meghökkentőbb az Egyetértés c. lapban megjelent értékelés, amely szerint az ókor klasszikus motívumai a „nemzet hősie önfeláldozásának jelképes kifejezésére is” alkalmasak.⁵⁰

A hivatalos közvélemény elvárásának lényegét a Független Magyarország fogalmazta meg a legtalálékosabban: „Olyan architektúrát kell a legszigorúbb szabályok szerint alkalmazni, amely két ezred év óta úgy áll az emberiség előtt, mint a szépségnek példaképe és ezzel is be van bizonyítva az a tény, hogy nem a mulandó ízléshez alkalmazkodik.”⁵¹

GERSTER–STRÓBL PÁLYÁZATI TERVE

„A bíráló bizottságnak az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálata” alapján „a mű a régi classicus görög építészeti szellemében van tartva. Hatalmas

alépitmény képezi magát a sírboltot, melynek felső teraszszerű lefedésére lépcsőzetek vezetnek. Ezen négyszögletes alépitményen emelkedik a dór-stylű templom, alatta Kossuth feltámadó szobrával, az egészet a szabadságharc oroszlán-alakja koronázza.”⁵²

Gerster–Stróbl pályaterve hasonlít az összes pályázó közül a leginkább a kiírásban példaként szereplő londoni Albert Memorialhoz. (Stróbl A. volt egyike a pályázati feltételek kidolgozóinak.) Az Albert Memorial baldachinos megoldása, közepén szarkofággal, a szarkofágról felemelkedő alakkal, az emlékmű oldalán dombormű-sorozattal – visszatér a Kossuth-síremlék pályázat díjnyertes alkotásán is.

A pályázati terv azonosításához rendelkezésünkre áll több korabeli újságban közölt fotó a beadott makettről (61. kép), és Gerster Kálmán hagyatékában megtalálható a beadvány alaprajza, homlokzati és keresztmetszeti rajza.⁵³ A makett és a rajzok elkészítése közben eltelt időben a művet Gerster áttervezte. Módosult a síremlékhez két oldalról félkörívben csatlakozó árkádsor terve is. „A kapubejárat felett alkalmazott obeliszek – melyek különben már a tervezetekben elhagyattak – kedvezőtlenül szakítják meg a dombormű összhatását” – olvashatjuk a bíráló bizottság jelentésében. A klasszikus görög művészet szellemétől távol álló obeliszk alkalmazása nem az egyetlen elem, amely megszakítja az „egyöntetű, összhangzatos kiképzést” (Czigler Győző véleménye),⁵⁴ hiszen a nagyszentmiklósi kincsből származó *csanak* (a 13. számmal jelölt ivóedény) is stílustörést jelent. Az egész alkotásban ez utóbbi az egyetlen magyaros elem.

Az indokolatlanul magas alépitmény homlokzati fala egyszerű, sima, osztatlan, enyhe kiülésű lábazat és két oldalról két pilaszterrel keretezett bejárat nyílás tagolja. A kapuzat egyenes záródású és az építmény főtengelyének vonalában helyezkedik el. A bejáratot lezáró egyenes párkány fölött timpanon, tőle jobbra és balra lábazon álló obeliszk látható, az alépitmény falát jobb és bal oldalon 3–3 szalaggal átkötött koszorú díszíti. A tömör, egyetlen nyílással megbontott, erődszerű alépitmény felett könnyed, áttört mellvéd látható. A mauzóleum második szintjére feltehetően oldalról vagy hátulról nyílt a feljárat. A második szint középső traktusát, a maketten, dombormű díszítette, amely Kossuth debreceni beszédét örökítette volna meg, a hátsó homlokzaton „a nemzet utolsó kegyelétének megnyilvánulását megörökítő dombormű kapott volna helyet”.⁵⁵ A domborművek két oldalán, élükkel szembe fordított posztamenseken kandeláberek kaptak helyet – a posztamenseket egyszerű vaskorlát köti össze.

A harmadik szinten két oldalról 3–3 kannelúrázott dór oszlop keretezte térben az egész építmény középtengelyében egy kőszarkofágon Kossuth ülő (feltámadó) alakja volt látható.⁵⁶ Az oszlopok fölötti párkánytagozat és a metopékkal, triglifekkel tagolt képszek nem a klasszikus elvek szerint épült fel. Az egész emlékművet legfelül egy fejét felemelő (ordító) oroszlán koronázza. Az emlékmű gúlaszerű befoglaló formát ad, ha az alépitmény sarkpontjaiból induló képzeletbeli egyenest a második szint posztamensein át az oroszlán fejéig vezetjük. Az építmény arányai a következők: a két alsó szint közel azonos magasságú, a harmadik szint – a szobor nélkül – alsó két szint magasságával azonos. Így a háromszög zárt formája valóban nyugodt sziluett hatást – kölcsönöznek a műnek, ha ezt a nyugalmat nem bontanák meg kiugróbb apró formák, pl. a lépcsőfeljáró végződése, a kandeláber stb. A tervek alapján nem egyértelmű, hogy milyen szobrokkal, illetve domborművel kívánták még a síremléket díszíteni. Az Egyetértés c. lap képviselője a sírbolt nyitott kapuja előtt háttal a szarkofágnak, „magyar parasztot” lát, „lehorgasztott fővel”. A kapu első nyílásánál elaggott magyar honvéd áll őrt, míg a kapu

hátterében egy-egy honvéd tartja a díszőrséget.⁵⁷ A többi újság megfigyelője csak a bejárat mellett őrködő két honvéd-bronzszoborról számol be.⁵⁸ A tervekről nem olvasható le, hogy milyen domborművek kerültek volna a falakra.

A terv egészével kapcsolatban a bíráló bizottság még kiemeli, hogy a „tömegeknek egymáshoz való arányában némi kis disharmónia érezhető. ... Többek között az alépítmény terjedelmes és nehéz a felette levő, aránylag kis méretű, templomépítményhez képest.”⁵⁹ Zala György bíráló bizottsági tag már az összefoglaló jelentés összeállításakor megjegyzi, hogy ő „az egész koncepcióban erős disharmóniát lát, a plastikának túlságos elevensége és a nyugalmat megkívánó classicus formák között. A régi formáknak kellő összefüggés nélkül való összehalmozása ez alkalommal megfelelő új megoldásnak nem tekinthető.”⁶⁰ E vélemény, amelynek egy részében az egész bíráló bizottság is osztozott, már önmagában is elegendő lett volna arra, hogy e művet az első díjtól megfosszák.

A beadott pályaterv keresztmetszeti rajzán jól látható, hogy a síreépítmény belsejében a tartóelemek színesre festett, leginkább óegyiptomi hatást mutató, stilizált pálma-levelekkel díszített oszlopok.

A bíráló bizottság a többi pályaművel szemben a „kivitelre is relatíve legalkalmasabb”-nak tartja Gersterék tervét, s annak átdolgozását, a hibák kijavítását javasolja döntésének írásbeli indoklásában. „Végül a felhozott hiányokon túl még figyelmébe ajánljuk a tervező művésznek azon – a bíráló bizottság záró ülésén felmerült – kívánalmat, hogy az átdolgozás és kivitel során Kossuth Lajos 1848-iki működésének lelkesebb és megfelelőbb jellemzésére különös gond fordíttassék.”⁶¹ „A két kiváló művész hozzáfogott a munkához és nemsokára elkészültek az átalakított tervvel, amely most már megnyerte a bizottság egyhangú tetszését.”⁶²

AZ ÁTTERVEZÉS FOLYAMATA

„Mindjárt az első alkalommal, amidőn a síremlék pályázatához fogtam, elhatároztam, hogy a művet a classicus stílusok szellemében fogom megoldani. Ebben vezérelt engem az az elv, hogy a kitűzött célhoz a görög dór stílus nemes egyszerűsége a legmegfelelőbb monumentális hatást fogja adni. Kerültem minden díszet és pompát. A felépítésben éreztem az igazi monumentális erő megnyilatkozását. Követ köre hordtam, piramisszerűleg, a magasra törő szellemóriás szimbólumaként!

Az egész külső a természetes kőhalom sajátosságával bír, mintegy ősemlékül valamely nagy természeti alakulásnak. Midőn így a külső architektonikus vonalakat megtalálni véltem, jött segítségemre a szobrászművészet és a kőhalomnak eszmét, tartalmat adott.”⁶³

Gerster fentebb idézett ismertetése több szempontból is ellentmondásos. Mindenekelőtt az egységes koncepció feltűnő hiánya hat zavaróan. A kivitelezéshez szükséges tartalmi, esztétikai művészi problémákat sem önmagával, sem munkatársával, Stróblal nem tisztázza. Az építész – úgy tűnik – egy ismeretlen keretet, hátteret, dekorációt tervezett, s ettől az ismeretlen műtől várta, hogy tartalmat adjon az ő „kőhalmazának”.

A pályázat lezárulása 1902. március–április és 1903. január–február között a terv – többek által kívánt – többszöri módosítására került sor. Szobrászi téren lényeges, az architektúrát tekintve kevésbé meghatározó az átalakítás mértéke. Az áttervezés időszakából származó első tervvázlatok tanúsága szerint az építész csak a homlokzaton kívánt

változtatni. A tervek egész sorára, illetve az egész századfordulós magyar műemlékszobrászatra jellemző Fülep Lajosnak az Erzsébet-szobor pályázat idején tett megállapítása: „Mert hogy most az alakot nem fél, hanem egész körbe állítják bele, hogy ion oszlopok helyett korinthusziakat, lapos tető helyett kupolát alkalmaznak, hogy most az alak nem áll, hanem ül... nem a szívére teszi a kezét, hanem a nép felé nyújtja — ez a dolog lényegén mitsem változtat.” Itt pusztán arról van szó, hogy „valakinek valamely pillanatban új lehetőség nem jutott eszébe, vagy hogy megúnta a lehetőségek halmozását”.⁶⁴ Gerster építménye ez esetben megfelelt a századforduló általános építészeti — elsősorban Alpár és Hauszmann által követett — célnak: az épület messziről feltűnjön, sőt a belsőnél többet mutasson. Míg ez az igény egy bank vagy üzletház esetében elfogadható volt, addig egy síremlék esetében elfogadhatatlan, a tartalommal ellenkező.

Stróbl Alajosnak a díjnyertes pályamunkáján szereplő feltámadó (?) Kossuth-szobrárt sok bíráló érte. Lechner Ödön maró gúnnyal állapítja meg: „A szobrászati rész sem elégít ki. Helytelen, mert Kossuth Lajost operaszerű pózban, üres színpadiassággal ábrázolja, amint feltámad halála után. Mintha csak egy olasz tenorista, akit az utolsó felvonásban agyonlőnek, utolszor feltápaszkodik, s még egy operaáriát énekelne.”⁶⁵

Gerster Kálmán tervvariációin jól követhetők a Kossuth-szobor áttervezésének fázisai. (Sajnos Gerster vázlatrajzain ritkán találhatunk dátumot, így a tervek itt közölt egymásutánisága feltételezett. Terjedelmi okok miatt több vázlatrajz képét közölni nem tudjuk, ezeket csak írásban ismertetjük.)

Az építész első tervvariációin szereplő feltámadó Kossuth a későbbiekben halott Kossuthttá (fekvő alakká) változott,⁶⁶ majd a dór oszlopok övezte „szentély-részből” eltűnt a szarkofág a feltámadó, haldokló Kossuthtal együtt. Helyére egy jobbát magasba lendítő (áldó gesztus vagy szónoki póz?) kis posztamensen álló alak (Kossuth? Gêniousz?) került. (62. kép) A síremlék tetején az oroszlán továbbra is megmarad, de változás történik viszont a homlokzat építészeti díszítésén. Az alépitmény faláról, a benyújtott pályázati terven szereplő koszorúk a későbbi vázlatokon még nem szerepelnek, a bejárati rész hangsúlyosabbá válik, kiszélesedik, két kariatida ion oszlopfőt tart, kétoldalt két pillér magasítja a párkányzatot. A 62. képen látható, hogy a kariatidák helyére ion oszlopok kerülnek és a teraszfeljáró két oldalán levő posztamensekre 2–2 alakból álló szoborcsoportot helyeznek. Majd az ion oszlopok is feleslegessé válnak és a szélesen keretelt, egyenes záródású bejárat mellett már huszárokat találunk. (Feltehetően annak a hiányosságnak a kiküszöbölésére, amelyet Gersterék pályaművének szinte valamennyi bírálója felvetett, hogy nincs magyar érzés, magyar vonatkozás a síremléken.) E tervrajzon (63. kép) a KOSSUTH-felirat egy tört végződésű timpanon közepére került, s baloldalt látható egy, a bejárat felett trónoló alak vázlata, de itt még nem tisztázódott, hogy a Deák-szobor mintájára Kossuth ül-e majd ott vagy allegorikus alak. A következő vázlatokon az alépitmény fala hol durvább megmunkálású kővel borított, hol pedig a klaszszikus görög stílustól elütő ciklopsz falazású. A dór oszlopok között álló alak egyre határozottabb körvonalat nyer, egy harcias, hosszú lepelt viselő géniusszá válik. (64. kép) Jól látható az is, hogy az oroszlán kimozdul nyugalmi állapotából, az alépitmény oldalfalára pedig nagyméretű domborművet, feltehetően koporsóvivő, gyászoló menetet tervezett Gerster. (67. kép)

Az ezt követő vázlatok lényegesebb, koncepcionális eltérést mutatnak az eddigiektől. Az eredeti pályázati terv és a későbbi vázlatrajzok is azzal, hogy az építmény közepén

egy sötétbe (a Halál Birodalmába) nyíló kaput különböző építészeti tagozatokkal, szoborművekkel hangsúlyoztak, az épületnek a *síremlék*, mauzóleum jellegét emelték ki.

Az áttervezett építmény *emlékmű* jellege erősödött azáltal, hogy Gerster a felső szintekre vezető feljáró lépcsőt áthelyezte a homlokzathoz, így középről alternatív lehetőséggel indulhatunk a sírkamrába, illetve jobbra és balra a felső teraszra. Az eredeti pályázati terven e második szintre történő feljutásnak még értelmet adott az ott elhelyezett dombormű megtekintése, a dombormű elhagyása után e szintnek nincs több funkciója, mint hogy kilátó tér legyen, a temető legmagasabb elérhető pontja. Gerster építményére is érvényes Fülep Lajosnak az építményeket általában jellemző megállapítása: „Annyi lépcső van rajta, hogy az ember beleszédül abba a rengeteg egyenesbe és hegyes sarokba.”⁶⁷

Gerster Kálmán elképzelése lassan elnyeri végső formáját: a dór oszlopok övezte kiemelt pontra erőteljes kőszarkofágot helyez. Ez a mozzanat visszatérést jelent az építmény síremlékjellegéhez. A krypta bejárata fölé semleges háttér elé egy ősmagyar-ruhás nőalak kerül. Fejét bal karjára hajtja (szomorkodó Hungária), mögötte a háttér semleges, félkörívvel lezárt. (65. kép) A kőszarkofág oldalát a teljes felületet kitöltően dombormű borítja. Az oromzaton levő oroszlán a hozzá felfelé tekeredő kígyóval (Ármány) viaskodik, mellette földre hullott harci zászló látható. A sivár köhegy monotonitását két többalakos szoborcsoporttal kívánja feloldani. (66. kép) Az ennél mértéktartóbb, a mauzóleum végső formáját előlegező vázlaton az oroszlán mellett szárnyas génusz kezében fáklával, a krypta bejárata fölött Hungária, s a feljárati lépcsősor végén két párdúc látható. Az oldalfalakat kisebb méretű domborművek díszítik. A dór oszlopokat tartó lábazon meander díszítés fut, a nem klasszikus elvek szerint elhelyezett triglifek mellett stilizált koszorúk helyezkednek el. (68. kép) Kis változtatással ezt az emlékmű-síremléket avatják fel 1909. november 24-én. (69. kép)

A KOSSUTH-MAUZÓLEUM SZOBORMŰVEI

Mint az a fenti vázlatos tervekből látható, az eredeti elképzeléstől erősen eltérő feladatot kellett Stróbl Alajosnak megoldania. Az építészet és szobrászat harmóniájának szükségességét hangsúlyozó pályázati felhívás szövegének megfogalmazói között jelen volt Stróbl Alajos is. Gerster Kálmánnal közös művükön ezt a kitűzött célt távolról sem sikerült megvalósítaniuk, az épület és a szobor nem lép szerves kapcsolatba egymással. A méretével imponálni akaró „köhalmazra” Stróbl is monumentális, messziről hatásosnak tűnő, de a temető hangulatától idegen plasztikát alkotott.

„A tetőn allegórikus szobor-csoportozat, amely a szabadságharcot örökíti meg. A rabláncára vert oroszlán a leigázott nemzetet jelképezi, mellette áll lobogó fáklával a kezében az Erő, a Szabadság és a Világosság szimbólikus géniusza, aki megszabadítja bilincseitől az oroszlánt. Ott van a gyászba borult Hungária is, aki egy Turul madárral stilizált trónon ül, fején halotti korona, mása annak a koronának, amelyet III. Béla király sírjában leltek fel. Mellette fekszik Szent István kardja és pajza. Az ország szimbólumát, Hungáriát, két párdúc őrzi. Ezt az allegórikus szobor-csoportozatot magyar motívumokból művésziesen stilizált nyolc kandeláber környékezi, melyekben a görögtűz kísérteties lángja fog lobogni”.⁶⁸ Stróbl Alajos nyilatkozatában valamennyi szimbólikus

alak kilétére fény derül, de sajátosan egy sem a korábban hagyományos, a temető hangulatába szervesen illeszkedő, emberi érzelmekre ható szimbolika. Fülep Lajos éles, szatirikus hangú írásából tudjuk, Stróbl utóbb azonosult is a merev allegorikus sablonokkal, szinte életképszerűen, mozgalmasan képzelte el azokat. „Az oroszlán rohan, rohan, szinte kirúgja maga alól a földet... Kirúgja. A génusz repül, látja kérem, szárnyai vannak.”⁶⁹

A sírépítmény klasszikusnak vélt eklektikus stílusába a szobrásznak is sikerült könnyen belehelyezkednie, hiszen a formai tisztázatlanság, keveredés nála is fennállt. Ezt bizonyítja az alábbi nyilatkozata is: „a görögöket (szereti), az az ősforrás, onnan meríték. Amellett modern vagyok...Óh, a görög ideális nép, onnan kell venni. De nekünk vissza kell menni az ősz magyar motívumokhoz is, hogy a nemzeti eszme kidomborodjék.”⁷⁰ A görögök vélt harmóniáját, nyugalmát az építmény sírkamrája fölé tervezett gyászoló Hungária hivatott megtestesíteni.

Stróbl Alajos fia, Stróbl Mihály tulajdonában vannak a szobor (Hungária) mintázása idején (1904) készült sztereo-fényképfelvételek. Az agyagban felvitt szobor egy fiatal, szép arcú ülő nőt ábrázol könnyed testtartásban, vastag hajfonata jobboldalt füzéreként omlik le. Könnyen, lágyan redőződő, a test formáihoz simuló ruhájából a jobb váll szabadon marad. Keresztbe tett mezítelen lábánál virágfüzér hever, s fején Szent István koronája – s nem a jelenlegi egyszerű korona – látható. A trónus megegyezik a később kivitelezettel. Feltehetően a dualizmus ellentmondásos politikai szituációja kényszerítette arra a szobrászt, hogy a „magyar szent korona” helyett a III. Béla sírjából előkerültet helyezze Hungária fejére. Bár a nőalak tartásában van némi hűvösség, e szoborvázlat inkább rokonítható az Arany János-szobor mellékalakjával, Piroskával. E vázlat és a harashti kőből kifaragott végleges forma között nagy a minőségi különbség az előző javára. Nyugodt lett, méltóságteljes és merev. Henszlmann Lilla az 1896-ból származó Justitia-szoborral, Szuchy Tibor pedig egy Patrona Hungariae szoborral lát mintázásbeli hasonlóságot.⁷¹ A súlyos, királynői palástba burkolt nőalak bár szép arányait megtartotta, nehézkes lett és karakter nélküli. (70. kép)

A síremlék bejáratához vezető lépcső két oldalán két párdurc helyezkedik el. A síremléknek oroszlánnal (szomorkodó, búsuló, síró, hűséges), párdurccal való díszítése az ókortól kezdve kedvelt szobrászi megoldás. A magyar szobrászat fejlődésére oly nagy hatást gyakorló Antonio Canova többek között XIII. Kelemen pápa síremlékén, Mária Krisztina főhercegnő síremlékén alkalmazta ezt a hatásos, szinte emberi érzelmeket átélő és tolmácsoló oroszlánszobrot. Ugyanezt a motívumot láthatjuk Flaxman: Nelson admirális síremlékén, Fernkornnak az Asperni oroszlánján. (A Kossuth-síremlék pályázaton a résztvevők közül még ketten, a Hickisch–Mátrai és a Schikedanz–Herzog páros használta fel ezt az allegóriát.) Stróblnál e téma ikonográfiai jelentésváltozáson megy át, az ő párdurcai és oroszlánja („Egyik párdurc élesíti a körmeit, a másik ugrásra kész”⁷²) – utalással az 1848-as időkre –, harciasak, a sírt őrzik, ugyanakkor állandóan ugrásra készek. Stróbl tehát látszólag a halotti kultusz hagyományos szimbolikájából merített, a valóságban azonban ezeket az állatszobrokat a szintén bevett ideológiai tartalommal, politikai jelentéssel töltötte meg. A két párdurc mészkből kifaragott arányos, élethű szobra a korábban ismertetett tervvázlatokon szereplő két építészeti tagozat helyére került. Stróbl hosszú tanulmányozás, élet utáni mintázás eredményeképp oldotta meg a feladatait. A Szt. István-szobor készítése idején is évekig tartó tanulmányokat végzett

a lóhoz és lovashoz.⁷³ Stróbl Mihály szívességéből láthattuk azt az eredeti fényképfelvételt, amelyen Stróbl Alajos az Állatkerben a párducok ketrece előtt a felidegesített állatokat mintázza. E ma már kissé mulatságos körülmény formailag tökéletes, a részletekben el nem vesző, realista állatszobrokat eredményezett.

Stróbl a nagyméretű sírepitmény tetejére egy, az egész konstrukció tömörségét feloldani hivatott – a győztes nemzetet kikiáltó triumphus – szoborcsoportot mintázott. „Ez kérem egy száguldó, dühös oroszlán, a nemzet, vele rohan a génusz, aki megszabadítja láncaitól, s maga előtt kergeti az ármányt, egy kígyót. Az oroszlán át van kötve láncokkal, de a láncok végét a génusz fogja”⁷⁴ – nyilatkozta Fülepnek.

A minden allegóriához kitűnően felhasználható génusz ez esetben egy távoli, sziluetthatásra komponált fiatal, atlétatestű férfialak szárnyakkal. Egész testével egy negyedfordulatot tesz, fejét jobb válla felé fordítja, bal lábával egy kis emelvényre lép fel, bal kezével az oroszlán láncát tartja. A génusz és az oroszlán alakján a nekifeszülés, a lendület érződik, de az erőnek ezt a megnyilatkozását a génusz bal lábán átvetett drapéria, a kecses mozdulattal tartott lánc megkérdőjelezi, lehetetlenné teszi. Így, bár az ikonográfiai sablonok ellenére a két figurában dinamikus, erőt kifejező szobor lehetősége rejlett, nem lett belőle más, mint színpadias élőkép, szónokias póz. A Stróbl által kigondolt allegorikus jelentést már saját korában sem mindenki értelmezte azonosan: „hogyszerencsés idea volt-e az oroszlánnak, mint *mindent letipró győzelem szimbólumának* éppen e helyen való alkalmazása, az történetünk alapos ismerője előtt mindenesetre kétséges lesz” – írja az Egyetértés.⁷⁵

A barokk és klasszicizmus angyal-motívumának századvégi utóda, a génusz, Stróbl kedvelt témája volt. Több mesterien mintázott (portrészerű) génuszfejet és egészalakos génuszt ismerünk tőle. Az ezeréves Magyarországról, 1848 különböző évfordulóiról, elhunyt szabadságharcosokról megemlékező politikusok beszédeiben is elmaradhatatlan a génusz mint patetikus sablon alkalmazása. Róna József szobrász emlékiratában felleleveníti a létesítendő Szabadságharc-szoborról folytatott beszélgetését Kossuth Lajossal. Róna a „szabadság szárnyas” alakjáról beszél, aki „tűzfáklyát csóvál”. „Haja lobog a viharban s ökolbeszorult kézzel, vad harcikiáltással sarkalja a hősöket küzdelemre”; hátulra egy hatalmas, ordító oroszlánt képzél, „a nemzeti erő”-t, aki „széttapos egy szörnyeteget, a reakciót”. Kossuth Lajos a következő megjegyzést fűzi Róna tervéhez: „Az Ön szobra jól van elgondolva, de fenn nem szabad emberfiának állania. Ide egy Isten, egy eszmei alak való!... Hungária, aki széttépi láncait”⁷⁶ A szárnyas szabadság, a láncait tépő oroszlán, a Hungária a millenniumi kor allegória-készletének vörös csillaga, sarlója és kalapácsa. Ugyanezek a közhelynek minősülő allegorikus sablonok a Kossuth-szobor pályázaton is visszatérnek; pl. Verő László tervén Kossuth felett Hungária alakja a Világosság fáklyájával a kezében, lábánál a nemzet zászlóját védő oroszlán.⁷⁷ A kiírt pályázat témája szinte mellékes volt az emlékműveket gyártó építészek–szobrászok számára; – Az Erzsébet-szobor pályázatra beadott Gerster–Stróbl mű alapvonásait tekintve meg egyezik a Kossuth-mauzóleum tervével: az Erzsébet-szobornál korinthuszi oszlopok tartották a kupolát, a kupola alatt állt a királynő alakja, előtte egy génusz a béke olajágát nyújtotta felé a bal kezével, másik kezével a gyermek génuszok csoportjára mutat, kik a magyar címet tartják.⁷⁸

Az önmagát hivatott bírálónak nevező Kossuth Ferenc a mauzóleum eredeti tervéhez itáliai emlékei alapján éppen egy génuszt szeretne társítani: „az hogy a síremlék ko-

ronáját képező oszlopcsarnokban elhelyezett szobrászati mű eszméje – Kossuth feltámadása – szép és helyes, csak hogy ezt az eszmét úgy kellene jelképezni, hogy *Magyarország géniusza* kinyitja a koporsót, a melyből kilép (előre lép) Kossuth Lajos alakja, jobbját áldásra tartva fel... Az oroszlan legfelől ha ott marad, nem egy golyót kellene gurítania egyik lábával, hanem sebzett oroszlának lenni, mint amilyen a nápolyi szabadságharc-szobron (Martyrok szobrán) nagyon szerencsésen van ábrázolva.”⁷⁹

A mauzóleum a felsorolt szobrászi művekkel elsősorban egy nézetre, előlnézetre komponált mű, a hátoldala előnytelen képet mutat. A hat dór oszlop ölelte térben álló – korábbi terveken hangsúlyos – szarkofág végső formájában leegyszerűsödött, felülete díszítetlen maradt.

A MEG NEM VALÓSULT ÉPÍTÉSZETI ÉS SZOBRÁSZI MUNKÁK

Fülep Lajos 1905-ben készített Stróbl Alajossal interjút. Stróbl előadásából kiderül, hogy a korábban, a külső szarkofágra tervezett, majd elvetett „ébredő Kossuth” megmintázásáról még mindig nem mondott le: „Lent a kriptában lesz Kossuth, amint ébred. Nem akarok halott Kossuthot csinálni. Csak legyen ő ébren. Márványból lesz a ravatalon, és ha ébred, az szimbolizálni fogja ... szimbolizálni fogja, hogy Kossuth szelleme mindig ébren van, és itt van közöttünk, a magyar hazában.”⁸⁰ Ez az elképzelés analóg a Deák-síremlék szobrászati elgondolásával, s hasonló François Rude: Napóleon ébredését ábrázoló bronzszobrához, ahol a holtából ébredő Napóleon egy sasra támaszkodik, s úgy emeli fel a szemfedőjét.

Az 1909-ben megjelent Kossuth Emlékalbumban Stróbl újra felveti azt a tervét, hogy domborművel díszítse a mauzóleumot. Feltehetően ő is túl ridegnek, túl internacionálisnak érezte közös művüket, amelyen a „kandeláberek magyar motívumain” és a Hungária pajzsán feltűnő magyar címeren kívül sem formában, sem tartalomban nem érezhető más magyar vonatkozás.

„Közvetlenül a bejáratnál az oldalfalakat jobbról és balról két dombormű díszíti. A reliefek a szabadságharc egy-egy jelenetét ábrázolják és olyan stílusban készültek, mint a párizsi Rude-féle, Napóleon életéből vett domborművek.

A bal oldali reliefek a 48-as idők egyik leghívevesebb lovas tábornokunkat ábrázolja, másfélszeres életnagyságban, jobbján a Halál, aki kezében két csonttal kárörvendőn muzsikál, bal oldalon pedig öt honvéd áll szuronyt szegezve. Az egyik honvéd görcsösen tartja kezében a Patrona Hungariae jelmondatos, Szűz Máriás harci zászlót.

A jobb oldali dombormű a jobbagyság és a sajtó felszabadítását ábrázolja. Ez az allegorikus kép két részre oszlik. Egy női géniusz tüzes karddal a kezében szétvágja a jobbagyság rabláncait, ezzel szimbolizálja, hogy a népek milliói kivívták jogukat. A szabadsajtó kiküzdését ábrázoló kép is nagyszerűen van megoldva, ott látjuk a Landerer-féle sajtógépet, amint kinyomják rajta a cenzor láttamazása nélkül azt a világ felforgató tizenkét pontot.”⁸¹ Ez a romantikus érzelmekkel és képekkel feldúsított (két csonttal kárörvendőn muzsikáló Halál) retorikus elemhalmaz, a valóság és valószerűtlen keveredése, túlzásfolt, szobrászilag is lehetetlen kompozíciót eredményezett volna. A domborművek, bár természetes nagyságban elkészültek, a végleges kivitelezésnél elmaradtak.⁸²

A MAUZÓLEUM KÖRNYEZETÉNEK RENDEZÉSI TERVE

Gerster Kálmán az eredeti pályaterven a mauzóleum építményéhez két oldalról pathó alakban csatlakozó árkádokat tervezett. [Ez időben (1903) tervezte Lajta Béla is a rákoskeresztúri zsidó temető árkádsírait. Az obeliszkhez mint főtengetyhez csatlakozó kupolasor hasonló elgondolás, mint Gerster terve, a pártázatos oromfal, a bonyolult felfűzésű kupolasor keleties hatást mutat.⁸³]

A korabeli sajtóban pozitív példaként oly gyakran szereplő genovai Campo Santóhoz hasonló árkád tervezésére készíthették a művészt formai, tömegelosztási, optikai tényezők is. A mauzóleum épületéhez két oldalról szárnyként társuló árkád a mauzóleum tömegét elnyújtja, arányait tekintve kedvezőbbnek tűnethet. E terv kivitelezésére nem volt elegendő a ráfordításra szánt összeg, hiszen az előirányzott 300.000 korona helyett így is 500.000 koronát áldoztak a temetői emlékre.

Az építész a következőképpen képzelte el az emlékmű környezetének szabályozását: „A Kossuth-mauzóleum körüli teret, mely felöleli a mauzóleum körül elterülő 22., 23., 30. és 32. sz. parcellákat, mint emléktérteret fórumszerűen képzelem megoldani előreszén kapuzattal, a mauzóleum körül félkörívben hajló, két pavillonból kiinduló monumentális árkáddal, az árkád körül az emléktér két oldalán és elején fedetlen, két oldalas kriptasorokkal.

A kapuból a mauzóleum tengelyében haladó úttest bal oldalán a világháború hőseinek emlékoszlopa és sírjai, jobb oldalán pedig a mártírok emlékoszlopa és sírjai csoportosítottatnék, míg Kossuth Lajos munkatársai közvetlenül a mauzóleum körül és az árkád pavillonjai két oldalt, mint legdíszesebb helyeken, a csontfülkék pedig az árkád végeiben tervezett két pavillon főbejárataiban nyemének elhelyezést. Ezek a pavillonok, illetőleg az azokban levő csontfülke-előcsarnok tulajdonképpen az árkád főbejáratait képezi.

Az árkádon a meglevő temetői utak tengelyei irányában a tervezett tágas, monumentális átjárók lehetővé teszik a mauzóleumnak minden oldalról való könnyű megközelítést és megtekintését.

Az átjárók ezenkívül megszakítják az árkád egyhangúságát és változatosságot hoznak abba.

Az árkád pavillonjaival, kiegészítő részét képezi a mauzóleumnak s így annak létesítése feltétlenül szükséges.”⁸⁴

A gazdasági helyzet nem tette lehetővé ilyen költséges temetői építkezés megvalósítását. Az idős építész terve kivitelezésének reményében építési szakaszokat javasol, تاکارékosság lehetőségeket vet fel, a fővárost értékes kriptákkal kecségteti.

A SÍRBOLT

Az egyenes záródású, tojásívsorral díszített ajtókeret mögött bronzkapun át jutunk a sírboltba. A bronzkapuk készítője Jungfer Gyula kiváló műlakatos volt, kinek művei a kor több reprezentatív középületének díszére váltak (Opera, Országház, Bazilika).⁸⁵

A síremlék belső részének dekorációját Gerster tervei alapján Kölber Dezső festő készítette.

A tervezés különböző fázisainak ismertetésekor láttuk, hogy elsőként vaskos egyiptomi oszlopokat képzelt el az építész tartóelemként, később kannelúrázott, klasszicista pilléreket iktatott be. Ezután került sor a jelenlegi bizánci stílusú négy haraszi köpíllér és négy vörösmárvány oszlop szerepeltetésére. A sírbolt görögkereszt alaprajzú, az iparművészek bizonyos stílusjegyre törekedtek, amikor valamennyi díszítőelemet e stílus alapján igyekeztek összeválogatni.

A teknőboltozattal fedett középső hajó alatt található középen a szarkofág. A szarkofágot Gerster Kálmán tervezte (tervanyaga megtalálható az OL T–8 jelzetű tékában) és a Kauser és társa kőfaragó cég, valamint Róth Miksa kivitelezte. Formai előképe feltehetően a ravennai Galla Placidia mauzóleumában található szarkofág volt. A forma és tetejének pikkelyes díszítése innen ered. A szarkofág zöldesbarna ónix márványból készült aranyozott bronzdíszítéssel, féldrágakő berakással. A bronzpántokat Herpka Károly, az Opera, a Bazilika és a Parlament öntött bronzmunkáinak kivitelezője készítette.

A sírbolt belsejében található oszlopfők gazdag növényi ornamentelekkel díszítettek. A falakat márványlapok és színes mozaik borítja. A körbefutó köpárkány díszítő lefelé lila-szürke márványlapok, felfelé mozaik díszítések vannak. A boltozaton a szarkofág fölött zöldeskék alapon két, dicsfénnel övezett szárnyas nőalak látható, amint „diadémot koszorút tart” a szarkofág felett.⁸⁶

A kompozíció, a szárnyak-karok vonalának dekorativitása a szecesszió hatását mutatja. A négy díszes fejezetű oszlop tengelyében az oszlop-párkány fölött egy-egy merev szárnyas alak áll, az egyik oldalon babérfüzérrel és pálmaággal, a másikon pallossal. Ezt a részt és a felső boltozatot „gazdag kiképzésű bizánci dísz választja el”⁸⁷, mely a keskeny, félkörívű ablaknyílásokat is körülfonta. (71. kép) A szarkofág oldalától jobbra és balra az árkádok alatt a nagy falfelületen allegorikus nőalakok helyezkednek el. Az oldalfülkékben van Kossuthné Meszlényi Vilma és Kossuth Ferenc – apjánál nagyobb – kőszarkofágja, a falba süllyesztve Kossuth Vilma, Kossuth Lajos Tódor és Ruttkayné Kossuth Lujza sírhelye.

A bejárat és kijárat feletti lunettában térdeplő szárnyas alakok Kossuth születésének és halálának évszámát koszorúba fogva tartják. A belépő tekinti meg a születés, a kilépő a halál évszámát. Az oszlopok és pillérek közötti ívek magyaros motívumokkal (tulipán) és színezéssel (piros-fehér-zöld) virágos, levéldíszes ornamentikával díszítettek.

A mauzóleum belső részének kőfaragó munkáit Müller Ernő, az ornamentális szobrászi munkát Vögel Alajos végezte.

A szarkofág négy sarkánál – a Kossuth-síremlék pályázat több munkáján is szereplő – az Attila kincsének tekintett négy bronz bikafejes ivócsanak szolgált örökmécsesül, amelyeket a nagyszentmiklósi kincs 13. sz. ivóedénye mintájára készítettek. E tárgyak ma már nem láthatók. (Ugyancsak elpusztultak a Róth Miksa tervei alapján készült festett üvegablakok is.)

A sírbolt belső díszítése a szecesszió hullámától megérintett magyar iparművészek – technikai, mesterségbeli színvonalat tekintve – kiváló össz munkán alapuló alkotása, amely azonban túldíszítettsége miatt a hivatkozás és a pompa tárháza lett, az épületkülös stílusától élesen elütött, sem Kossuth szellemének, sem 1848. emlékének, sem a kor modern iparművészeti törekvésének nem felelt meg.

A MAUZÓLEUM KÉSZÜLÉSÉNEK ADATAI

A síremlék alapozási munkáihoz 1903 augusztusában kezdtek hozzá. Az építés vezetésére és felügyeletére bizottságot neveztek ki, melynek tagjai Matuska Alajos alpolgármester, Festetich Géza, Viola Imre, Kun Gyula, dr. Bárczy István, Berzeviczy Albert, Czigner Győző, Hauszmann Alajos, Kauser János, Pucher József, dr. Wagner Géza, Alpár Ignác, Fadrusz János és Schulek Frigyes voltak.

Az alapkőletételre 1902. szept. 19-én, Kossuth Lajos születésének 100. évfordulóján került sor. Az alapkőbe elhelyezték a mauzóleum terveit, a napilapok egy-egy példányát, az alapítási okmányt, a forgalomba levő arany és ezüst pénzeket.

1902. április–1903. január–február között történik a mauzóleum tervének átfogalmazása.

Az alap falazását 1903. szept. 25-én Klenovits és Báthory építőmesterek kezdték meg. 1904-re befejezték az építmény külső részét.

1906 nyarán villám sújtott az építménybe és nagy pusztítást végzett, ezzel hátráltatta a síremlék befejezését.

Szövegünkben eddig nem említett, de a mauzóleum körüli munkálatokban részt vevő mesterek neve: a bronz szoborcsoport öntését a Schlick gyár végezte, a Gallé és Vignola cég a bronz kandelábereket öntötte, Ilseman Keresztély az épület körüli parkírozást végezte el.

Kossuth Lajos hamvainak a mauzóleumba való áthelyezésére 1909. nov. 25-én került sor, ekkor temették ide feleségét és lányát is. A Budapesti Hírlap 1909. nov. 20-i száma arról tudósít, hogy „Benczúr Gyula megörökíti a Kossuth-mauzóleum fölavató ünnepét”. E festmény tudomásunk szerint nem készült el.

A KOSSUTH-SÍREMLÉK PÁLYÁZATRA BEADOTT TERVEK RÖVID ISMERTETÉSE

A Deák-mauzóleum elkészülte és a Kossuth-mauzóleum befejezése között több mint 20 év telt el. E húsz év alatt a magyar művészetben lényegi, látványos átalakulás zajlott le.

A hivatalos művészet fokozatosan megmerevedett, „a művészet a hatalmon levők ideológiájának, ill. az ellenzéknek nevezett, de politikájával a hatalmi gépezethez simuló Függetlenségi 48-as párt álhazafias szólamainak kiszogatójává vált. ... A monumentális propaganda célját szolgáló művek a hivatalos állameszme, hagyományértelmezés, a nemzeti ideológia – többnyire allegorikus – illusztrációinak minősíthetők. Lényegében e nagy falképciklusok és a köztéri szobrok voltak hivatva vizuális és plasztikai eszközökkel prezentálni a millenium-kori Magyarország eszméit, szimbolizálni és megörökíteni szellemi értékrendjét.”⁸⁸

A köztéri szobrok és az építészet esetében a hivatalos szervek és politikusok hatványozott mértékben érezték hivatottnak magukat arra, hogy a megvalósuló mű eszmei, formai megvalósításába beleavatkozzanak: Apponyi Albert, Kossuth Ferenc, Wlassics Gyula, Tisza István ellenkezést nem tűrő módon vitte keresztül nem egy művészi pályázat esetében akaratát. A művektől – a korról, a nemzeti múlttól bennük lecsapódó gondolatok megfogalmazását várták. Az allegóriák egyre sematikusabbá, közhelysze-

rűbbé, az emlékművek egyre bombasztikusabbá, hatalmasabbá válnak. (Az Erzsébet-szobor pályázat esetében már az egész Várhegyet át akarták rendezni.) A századfordulón Magyarországon a „szobrászat és emlékműszobrászat két külön világgá vált, ... az előbbinek az alkotója a szobrász, az utóbbinak állami zsoldba kényszerült emlékműkészítő.”⁸⁹

Míg a Deák-mauzóleum esetében előfordulhatott, hogy 42 pályázó közül 2 kevésbé ismert fiatal tehetséges művész jusson megbízáshoz, a Kossuth-mauzóleum pályázata idején ez már elképzelhetetlennek bizonyult.

Ezzel egyidőben a hivatalos művészettel szemben feltűnt egy, az építészetben, szobrászatban az akadémizmussal szakító, az antik és a történeti stílusok egészét elvető nemzeti művészetet, nemzeti formanyelvet akarók csoportja. „Az új szerkezetek lehetősége új formákat fejleszt, így ebben az új evolúcióban idő és alkalom kínálkozik, hogy nemzeti egyéniségünket belevigyük az új formanyelv megalkotásába, s elsősorban az építészetben, abban a művészetben, a melybe ez ideig mindent a másokéból adtunk, de a magunkéból semmit sem”⁹⁰ – írta Lechner Ödön programadó 1906-os cikkében. E formanyelv megteremtéséhez – többek között – a paraszti kultúra tárgyi emlékeinek gyűjtésével, a népművészet formakincsének felhasználásával járultak hozzá. Lechner Ödön, s nyomában Lajta Béla, Komor Marcell, Jakab Dezső, Márkus Géza jelentik elsősorban ezt az irányzatot. Ez, a magyar szecesszió vonulatába tartozó irány, éppen a síremlék-építészetben és plasztikában tudott – tudott volna – az elmúlásról, a szomorúságról, a halál misztériumáról a közhelyeken túl örök emberit mondani. Ami megfelelt és elfogadható volt néhány nagypolgári család vagy művész sírjánál (L. Margó Ede, Moiret Ödön, Maróti Géza, Lajta Béla megvalósult síremlékeit), kivihetetlennek tűnt egy közéleti nagyság, politikus esetében.

A Kossuth-mauzóleum pályázatán e két irányzat, a megmerevedett akadémikus és a szecessziósnak nevezhető modern, a közvélemény bevonásával folytatott harcának lehetünk tanúi, amelyből győztesként a hivatalos Magyarország ízlését mutató mű került ki. Attól való félelemben, hogy Kossuth síremléke ne egy korizlést mutató, ne egy átmene-ti, kiforratlan stílusban legyen megalkotva, hanem a bevett klasszikusban, elfogadtak egy, az átlagos, tucat, eklektikus művek sorából csak mérete miatt kimagasló konvencionális monumentumot.

A Kossuth-síremlék pályázat amennyire tipikus és jellemző volt a századforduló korának emlékéllítási kampányára, a pályázatok kimenetelére, épp annyira volt egyedi és kivívó a beadott pályaművek egy részének felfogása, újszerűsége, modernsége miatt.

Az akkor már legendákkal körülvett Kossuth alakja, hazafisága, magyarsága, a nevének 48–49 eseményeivel való összeforrottsága a művészek egy részének többet jelentett annál, mint hogy plasztikailag deklarálják de soha végig ne gondolják a szabadság, a függetlenség, a haladás, a modernség kérdését. A művészek egy részét a lehetetlennek látszó feladat megihlette, becsvágygal töltötte el, s olyan korszerű, modern építészeti-plasztikai együtteseket hoztak létre, amelyek monumentális építészetünkben – szobrászatunkban hiány pótlására lettek volna alkalmasak, s amilyeneket sem előtte, sem a pályázat kudarcos emléke után hosszú ideig nem alkottak.

„Új sirba fektetik Kossuth Lajost s az egész magyar nemzet állítja a fejfát hamvai fölé. Nagyot, nagyszerűt egy történelem alakító hőshöz méltót.”⁹¹ E feladat súlyának megfelelően a műkritikusok és újságírók is részt vettek a pályázat kavarta polémiaiban.

A pályázatról megjelent ismertetések és valamennyi pályamű részletes elemzése meghaladja e dolgozat kereteit, ezért azokat csak főbb vonásaiban kívánjuk ismertetni.

A magyar építészek hivatalos lapjai, így a Budapesti Építészeti Szemle, az Építő Ipar, az Építőipari Lapok és a Független Magyarország kivételével a napi- és hetilapok a zsűri döntése ellen foglaltak állást.

Gerő Ödön erősen megbírált Gerster–Stróbl alkotását: „Architektúrája a leglaposabb sablon... Ha igaz, hogy az építészet megfagyott zene, ez a mauzóleumterv valami veteránzenekarnak megfagyott gyászindulója. Ez a gondolathíjas sablonosság kegyetlenül ránehezedett Stróblra, a szobrászra. A művész úgy érezte, hogy neki kell elmondania mindazt, amit az architektúra elhanyagolt... Minden allegóriája üres póz, kopott színpadiasság. Kossuth alakja úgy emelkedik fel a koporsóból, amelybe el sem férhetett, mint Petőfi azon az ismeretes olajnyomaton, amelyen félkönyökre nehezedve, piros vérrrel e szót írja a földre, hogy Hazám.”⁹² Hasonlóan vélekedik Lázár Béla is az első díjas műről.⁹³ Az Egyetértés „a magyarság jellegzetes tulajdonságainak, izzó szenvedélyének, változatos, hullámzó sorsának kifejezését” kéri számon a síremléken, s felteszi a minden kritikusan felmerülő kérdést: „Mi árulja el a klasszikus görög nyugalmat szolgáló utánpótlás épület külsejében azt, hogy Kossuthnak, a mi Kossuth Lajosunknak a mauzóleuma.”⁹⁴ Lyka Károly szerint „Még a legszerényebb ízlés is más kiképzést várt ilyen nagy műnél; egy ablakforma, egy párkányrész sem árulja el azt, hogy önálló művészi gondolat izgatja a szerzőt.”⁹⁵

Egészen más hang szólal meg a pályázat második díjat nyert (Lajta Béla, Tóth István, Telcs Ede terve) és a hozzá célkitűzésében hasonló munkákkal kapcsolatban. „...kísértenek a hagyományok, tülekednek előre az új ideák, a régi kipróbált hatás-kérdőjelekre a modern érzés emberei hatalmas csapásokat mérnek...” – kiált fel Lázár Béla, majd így folytatja: „Hogy végre itt tartunk! Hogy végre hozzánk is átszaporított a művészeti forradalom hulláma, hogy végre keressük önmagunkat: új művészi formákkal az új magyar szellemet, a mely egyenesen a régiből éledjen újra! Magyar építésznek más feladat lebeghet e szeme előtt, amikor egy Kossuth-mauzóleumról van szó?”⁹⁶

A sokkal visszafogottabb, elsősorban a hibákra, túlzásokra figyelmeztető Lyka Károlyt is a „fölfogás friss eredetisége” lepi meg: „Nem tagadjuk, hogy e művek teljesen elütnek a szokásos normálsablontól, hogy kívül esnek a hagyományos stílusok keretein.”⁹⁷

Lázár Bélának természetes, hogy Kossuth szellemét „nem szabad, mert nem lehet valamely régi stílusban kifejezni”, s a „hatástalan”, „idegen”, „magyartalan”, „elavult” formák helyett új ötleteket, új formát vár el.

A legtöbb méltatást az „eszméjében legtartalmasabb, minden indítékában magyar és eredeti, monumentális, Kossuth nimbuszához méltó pályamű”, Lajta–Tóth–Telcs alkotása kapta.⁹⁸

A modern pályaművek megjelenése – különösen szakmai körökben éles elméleti vitához vezetett. A Budapesti Építészeti Szemle cikkírója szerint Kossuth Lajos szellemétől idegen „a durva, felfordított harangvirág, szénaboglya, vagy pedig falusi gúlaalakban otromba kályha alakú tervezet”.⁹⁹

Az építészeti szaklapokban írók úgy érzik, hogy az új stílus követőit csak az „ötletesség, a szokatlanság, és a meglepetés vágya indítja”, s féltik az építészetet a „nomád népek brutális felfogásától” és a „tagozatlan tömegek halmozásától”.¹⁰⁰

A régihez ragaszkodó építészek végül kimondják a lényegét: „Olyan nyelven szólal-

tak meg a Kossuth mauzózeum úgynevezett modern stílusok tervezői, a mely nyelv nekünk idegen és érthetetlen, bár azt fogják rá, hogy magyarul van mondvá, pedig minden hiába, ez nekünk mégiscsak idegenül cseng a füleinkben.”¹⁰¹ A hírlapi vita végül a Magyar Mérnök- és Építész Egylet építészeti szakosztályában lezajlott összeecsapásban csúcsosodott ki. A „régiek” képviselője, Alpár Ignác itt hivatalosan is kijelentette: „Nem fogadom el a magyar nemzeti stílus jelszavát, a melyet cégerül használnak fel”.¹⁰² Az újak védelmében Lajta Béla és Quittner Zsigmond szólaltak fel.

ÖSSZEGZÉS

A századforduló korszakának szobrászatán – tartalmi és formai szempontból végigtekintve – az elsekélyesedés, tartalmatlanság és talajvesztettség figyelhető meg. A plasztikai gondolat háttérbe szorulása fokozott mértékben érvényes a korszak emlékműszobrászatára. A Kossuth-mauzózeum pályázatának története besorolható az 1890–1910 között meghirdetett számos sikertelen emlékműpályázat vonulatába, hiszen a pályázókkal szemben támasztott elvárások, követelmények ez esetben is kifejezetten emlékműjellegűek voltak. E síremlékpályázat sikertelensége, a megvalósult alkotás semmitmondása, a kitűzött cél kettősségében rejlő (sír vagy emlékmű) feloldhatatlan ellentmondásosságában rejlett.

Kossuth esetében a halál nem magánügy, hanem közügy. A nemzet függetlensége szimbólumát veszítette el vele, bár alakja így is szimbólummá vált. Egy jelképnek, egy eszmének a hagyományos módon – a közhelyszerűsége miatt elerőtlenedett halál-szimbolikával – nem lehetett emléket állítani. Kossuth halála nem jelezhető a kialudt fáklya, a lefelé fordított vagy letakart köedény képével. Kossuth esetében a feltámadás lehetőségé egy nemzet sorskérdésévé vált.

A századfordulóra a korábban általános – már említett – halál-szimbólumok egyébként is veszítettek jelentőségükből és jelentésükből, újak viszont még nem alakultak ki, vagy nem váltak közérthetőkké. A mauzózeum pályázatán résztvevőktől a megbízók és bírálók az emlékmű ideológiáját kérték számon, s nem látták, hogy a síremlékplasztika hagyományos eszközei nem alkalmasak ennek megjelenítésére. Az a mű, amely megadta magát ennek a követelménynek (Gerster–Stróbl) szükségszerűen eklektikus építmény lett.

A Kossuth-síremléken tehát a hagyományos temetőszimbólumok az emlékmű-szimbolika elemeivel keveredtek. Így lett a gyászoló angyalból koronát viselő Hungária, a feltámadás reményét hozó angyalból az ellenséget eltipró, győztes génusz, az eltemetett halálán vagy az életben maradtak bánatán búslakodó oroszlánokból harcra kész párdúc, az örökmécses nyugodt fénye helyett messzire lobogó fáklya. A megvalósult síremléken a hagyományos emlékmű jelképek aktualizálódtak, s a halál megkívánta intim hangulat helyett egy szabadságszobor vagy triumphus győzelmi mánóra érződik. Nem véletlen, hogy a köztérre szánt Kossuth-szobor, vagy a Szabadság-szobor pályázat pályaművei között tartalmilag lényeges eltérés nem tapasztalható. A politikum a 19. század végén fontosabb a halál megjelenítésénél. A megbízók, a zsüri és a közönség elvárásának ellentmondásosságában a kor politikai (nemzeti) alapkérdésének tudatos

tisztázatlansága tükröződött, melynek hatásától az emlékmű–síremlék-szobrászat sem tudta magát függetleníteni.

FÜGGELEK

A pályaművek közül elsőnek a hagyományos felfogású alkotásokat tekintjük át.

Non e morte jeligéjű mű – Schikedanz Albert (1846–1915), Herzog Fülöp (1860–1925) és Beck Ö. Fülöp (1873–1945) rutinos alkotása – jellegtelen épület. Négyszögletes teraszon lépcsősen emelkedő talapzaton nyugvó, a görög-római építészet stílusában épült oszlopcsarnok. Az oszlopcsarnok nagy kőszarkofágot foglal magába. A síremlék oldalfalát a szabadságharc történeti jeleneteit ábrázoló domborművek díszítik. A sírboltba az építmény hátsó oldaláról nyílik a bejárat. A feljáró lépcső két oldalán, a terasz négy sarkán összesen négy kandeláber látható.

Az építéssz páros számára, úgy tűnik, érdektelen volt a halott kiléte. Az Országos Levéltár Schikedanz–Herzog hagyatékában számos, kisebb méretű, hasonló felépítésű, hasonló stíuselemeket felhasználó rajzra bukkantunk. Pl. a Szabóky család síremléke és a Csetei-Herzog Péter sírboltja.

Apánk jeligéjű pályamű Fölk Ernő (1868–?) és Füredi Richárd (1873–?) alkotása.

Mind a négy oldalról 12 lépcső vezet egy teraszra, amelyen magas, piramis alakú építmény áll antik timpanonos bejáratral. A bejárat előreugrik, szervesen kapcsolódik a piramishoz. A főbejárat-hoz hasonló kiképzésű a másik három oldal is. A piramis vonala túlságosan csúcsos, a portikuszok az emlékmű egész magasságához képest túlságosan nagyok. A merev egyiptomi piramisforma, a görög-római stílusú bejárat, a fölötté elhelyezett, áttört korlát és a kővázak között rendkívül nagy a disszonancia. A stílusok keveredése zavaros összehatású építményt eredményezett. A bejárat előtt a lépcsők tömegébe illesztve két posztamens látható, rajtuk egy-egy szoborcsoport. A zsüri véleménye szerint a túl nagy szoborcsoport „plasztikai szempontból tömegénél fogva helyesen nem oldható meg”.¹⁰³

A vörös körben levő „Pátia” felíratú pályamű Töry Emil (1863–1936) és Donáth Gyula (1850–1909) munkája.

Magas, négyszögletes teraszon félkörívről emlékfal látható, amelynek két oldalsó és középső pontján egy-egy obeliszk emelkedik. Az obeliszk három nőalakot, a Szabadság, Egyenlőség, Testvérség megtestesítőit tartják. A félkör belső oldalát domborművek díszítik. A félkör közepén, magas talapzaton egy kőszarkofág áll, előtte, egy szinttel lejjebb szónoki emelvény látható. A kriptába egy kőlappal lefedett nyíláson át lehet bejutni. A zsüri helyesen jelezte, hogy a síremlék-mauzóleum-jelleg itt háttérbe szorul az emlékmű mögött. Az építmény összehatását a túlságosan magas obeliszk zavarják. A zsüri nem figyelt fel néhány újszerű megoldásra, pl. a szarkofág modern vonalú, lekerekített formájára, a lépcsőfeljáró melletti, építészeti taggá váló kőbábokra.

Pusztaszer jeligéjű mű Hickisch Rezső (1877–1934) és Mátrai Lajos (1850–1906) alkotása.

Hickisch Rezső a pályázat leadásakor mindössze 25 éves volt. Pályaművével mégis a 3. helyezést sikerült elérniük. Négyszögletes talapzaton 8 oszlop által tartott kupolacsarnok áll, amelybe két oldalról lépcső vezet. „Az oszlopközök felső harmadát fülkésen nyitott íves párkányöv fogja össze; az oszlopok végét szép stilizált abroncsdíszítés kapcsolja a kupoladob kiszögellő párkányához. A cserép kupola tetején fülkésen nyitott kőlaterna van.”¹⁰⁴ Az oszlopok által körülölelt tér közepén egy fegyveres ősmagyar alak áll lehajtott fejjel. A kriptába a főhomlokzatról jutunk a két oroszlán őrzte bejáraton át. A bejárat két oldalán domborművek láthatók. Az alépítmény a felette levő oszlopcsarnokhoz viszonyítva túl alacsony. A mű mintegy a földbe süllyedni látszik – állapítják meg a zsüritagok.¹⁰⁵ Az oszlopok fölött az attikán kis fülkében domborművek látszanak. Számos antik emlékek szolgált a mű előképül – „Már az első pályaterve rávallott arra az egyéniségre, akivé később fejlődött: monumentális tervezőre, a tömegeknek biztos arányérzékű elrendezőjére”¹⁰⁶ – írja a Hickisch-művet értékelő Elek Artúr.

Pátia jellegű mű Heidelberg (?–?), Jónás Dávid (1871–1951) és Bezerédi Gyula (1858–?) munkája.

Az újságokban közölt fotók csak a mű sziluett hatását tudják érzékeltetni, a részletekről a leírásokból szerezhetünk tudomást. Alulról pihenővel megszakított lépcsősor egy teraszra vezet, amelyen négyszög alaprajzú emlékmű áll. A kortársak indiai pagodához hasonlítják az építményt, amelynek tetején középen látható a baldachinnal fedett szarkofág. „A főhomlokzat közepét az 1848-i országgyűlés történeti jelenetét feltüntető dombormű foglalja el, két oldalt szabadon álló szoborcsoportokkal... A főhomlokzat előtt szószerű van alkalmazva, mellvédjében Kossuth temetését ábrázoló domborművel. A kriptába vezető bejárat az emlék hátulsó részén alkalmaztatik.”¹⁰⁷ A kupola kiképzése az egész építményhez képest kicsi; a sarok-kiképzések „kilógnak” az összhatásból. A szarkofág előtt feltehetően egy angyal térdel. A szerző kijelentése szerint a mű magyaros részletekkel bír. A szobrászati részt a zsüri túlságosan elevennek ítéli meg, „inkább egy monumentumra, mint síremlékre valók”.¹⁰⁸

Mindnyájunknak el kell menni jellegű pályamű Schön Leó terve.

Eklektikus és szecessziós elemeket tartalmazó alkotás. Négyszögletes alépítményre hatalmas nyílásokkal feloldott kupola borul, rajta nyolcszögű lanterna van. A lanterna tetején szoborcsoport látható: Hungária a haldokló honvéddel. A főbejárathoz lépcső vezet, a lépcsőkar két oldalán márvány szfinxek őrzik a bronzkaput; a bejáratától jobbra levő lépcsőfeljáró mellett pedig két oroszlán látható. A síremlék szobrokkal gazdagon díszített. Az alacsony talapzat sarkain az ország négy fő folyójának allegorikus szobrai jelennek meg. Az emlék két oldalát a szabadság nemtője, illetve a rabláncát eltépő alak díszíti.¹⁰⁹ A szobroknak kedvezőtlen háttérrel biztosít az álbejárat.

Az eddig felsorolt műveken, kettő kivételével, hagyományörzésük mellett újszerű elemek, új ornamentika, új tömegszervezés figyelhető meg. A lentebb ismertetésre kerülő 4 pályamű szellemében, elképzeléseiben a modern útkeresés irányvonalát képviseli.

Magyar szellem jellegű mű Komor Marcell (1868–1944), Jakab Dezső (1864–1932) és Vedres Márk (1870–1961) pályaterve.

A szellemében magyar, formájában újszerű, valamennyi stílussal szakító lábazat nélküli építmény Lechner Ödön örökségének szülötte. A boglyára, vagy a magyar címerben levő hármasként halomra, várra vagy templomra emlékeztető síremlék zártságával, tagozatlan felületével, kisméretű nyílásaival a gyász komor hangulatát árasztja. Négy oldalról lépcsőfeljárón át jutunk a hegyként magasba meredő, négyoldalú, legömbölyített végződésű építményhez, amelynek két oldalán tornyokat jelképező, legömbölyített hengerek nőnek ki. A szarkofág a zárt építmény hátulsó, apszisszerűen kialakított részében található. A bejárat kisméretű, oromzatos kapuzatú, a bejárat mellett két szoboralak áll. Az építmény fő homlokzata előtt egy gyászoló család látható Kossuth fekete lepellet letakart holtteste mellett. A komor épület és a líraian megkomponált szoborcsoport között némi disszonancia fedezhető fel.

Tumulus jellegű pályázat Márkus Géza (1872–1912), Spiegel Frigyes (1866–1933) és Kalmár Elza (1876–1956) alkotása.

Korát messze megelőző, saját korában realizálhatatlan, teljesen eredeti terv a Márkus Gézáéé. Mai szemmel a legmodernebb az összes pályamű között. A mykénéi és etruszk tumulusokra – hatalmas földhányásokból emelt sírdombokra – emlékeztető kupolaszerű építmény a síremlék. Formájával, egyszerűségével hatni tudó, monumentális és megrendítő. A durva megmunkálású kőkövek-ből összeálló kupolaépítményt félkör alakú, enyhén lejtős szárnyak ölelik körül. A mű egyetlen hangsúlyos és kifejező pontja a sírbolt bejárata és a fölötté elhelyezkedő szoborcsoport. A lechneri eredményekből merítő, szecessziós hatást mutató, a funkció által meghatározott építmény túlmutat a szecesszió törekvésein is. A bejárat két hatalmas vaskos oszlop, rajta csavart csigavonalú fejezettel, melyek egy széles, díszetlen gerendát tartanak. E gerenda egyben posztamensül szolgál az elnagyolt, testarányaiban nem valóságú, durva megmunkálású ősznya (Hungária) szobrának, amelyre jobbról és balról, hozzá mérten kisléptékű alakok kapaszkodnak, karjukat az ég felé tárják, könyörögnek. A neoprimitív elemeket tudatosan használó szobrász, Kalmár Elza, tökéletesen érti az építész törek-

vését. Szoboralakja szorosan az épülethez simul, az épület kockáinak osztása e memnoki alakon is keresztülhatol. E valódi síremlék – és nem emlékmű – filozófiai gondolatok megfogalmazására is képes. A bejárat boltozatát tartó, síró kariatidák kissé stilizált, dekoratív formájukkal a síremlék elégikus hangvételét erősítik. Az Ország-Világ tudósítójától tudjuk, hogy az övpárkányt a szerző szerint – Van der Velde hatását mutató – szecessziós ornamentika díszítette. A mauzóleum belseje a kupola tetején elhelyezett egyszerű keretezésű ablakokból kap fényt. E síremlék anélkül, hogy Kossuth alakja rajta ténylegesen is megjelent volna, a 20. század emberének életérzése és a Kossuth iránti tiszteletnek méltó kifejezője lehetett volna. A mű bírálói szerint az emlékmű hátsó része megoldatlan.¹¹⁰

Mekka jellegű pályamű Bálint Zoltán (1871–1939), Jámbor Lajos (1869–1955) és Kallós Ede (1866–1950) alkotása.

A Kossuth-síremlék pályázat zsűritagjai közül a művészek ennek a tervnek adták volna az első díjat.

Elöl nagy lépcsőfeljárt vezet a síremlékhez, a lépcső közepérszében egy áldozati oltár található. A lépcsőfeljárt végén egy legömbölyített sarkú teraszon áll a síremlék. A bejárat gazdag ornamentikával díszített kapuja a román stílusú béliet portikusokra emlékeztet. „A magyar szecessziós díszítéshez az épületen a mákvirágot is feldolgozták motívum gyanánt.”¹¹¹ A bejárat feletti díszíttelen mezőben a Kossuth név látszik. Felette, szépen tagozott lábazaton, egy kőszarkofág emelkedik, tetején a halott fekvő alakja látható. A reneszánszban oly gyakori síremléktípust Kallós Ede szobrász egy széttárt karú Kossuth szarkofágjára támaszkodó nőlakkal egészítette ki.

A gúlaszerűen felépülő középső részhez két oldalról két lekerekített épületszárny csatlakozik, sima falfelülettel. E nyugodt harmonikus architektúrához mozgalmas, szobrászi díszítés társul: „Két oldalról a gyászolók egymásba kapcsolódó tömege vonul a sír bejárata felé. A dombormű rendkívül plasztikus, itt-ott a kőplasztikával rokon megoldású. A mű a kortárs kritikusok szerint hatalmas koncepció, gyönyörű kivitel, elragadtatással teli benyomás mindaddig, míg csak a mű homlokzatát nézzük.”¹¹²

Zala György a zsűri laikus tagjainak a művel kapcsolatos ellenérveit igyekezett visszaverni és a zsűri művésztagjaival egyetértésben e munkát kívánta az első helyre juttatni. Bár a Mekka jellegű terv előirányzott költségvetése jóval meghaladta az előírt összeget (396 000 korona a 300 000 ezerrel szemben), Zala szerint fontosabb, hogy a pályázat azon pontjának megfelel, miszerint a „síremlék ne tisztán architektonikus jellegű legyen”, hanem a szobrászatot az építészettel harmonikusan összeegyeztesse. Az akadémikus stílusú szobrásznak elkönyvelt Zala szenvedélyesen védte Bálinték tervét; „Nyugodalmassággal igen szép, harmonikus benyomást tesz, dacára a gazdag díszítésének. A szabadság apostola szabadon való elhelyezésben szerencsés művészi eszme szerencsés kifejezését látom... Az emlék oldalról nézett silhouettje faragott szobrászati érzés sikerült körvonulatait mutatja és igen változatos úgy előlről, valamint az oldalról való nézésben. A sarcophag és alépítmény közötti arányt igen szerencsésnek tartom. Szerintem a végleges kiképzésnél az egész művön eszközölendő változtatásnak tisztán a szobrászati rész háttérét képező felemás alakú kiképzésre kell szorítkoznia.”¹¹³

Az eszme halhatatlan jellegű pályamű – Leitersdorfer (Lajta) Béla (1873–1920), Tóth István (1861–1934), Telcs Ede (1872–1948) alkotása.

A pályamunka négyzet alaprajzú; előlről három részre tagolt lépcsőzet vezet a síremlékhez. „Széles lépcsőzetről jobbról és balról megtört vonalakban egyre emelkedve, korláttal kerített tér közepén, egy megfordított magyar harangvirág formájában négy hatalmas oszlopon nyugvó kupolás mauzóleumot látunk. ...A bejárat előtt Attila kincsből vett ökörfej motívumból vannak kiképezve az áldozati oltárok, a korlátok oszlopvégződése a Hajdú-megyei magyar sírok fejfajmotívumai az emlékmű mögötti félig földbe szúrt nyíl a pogány-magyar temetkezési szokás maradványa, erre vall ráírva az elhunyt vitéz neve, de a kupola végződése is – négy Árpád-kori vitéz feje, közepén buzogánnyal.”¹¹⁴ Az ismertetések szerint: „A sírbolt bejárat az emlék hátulsó oldalán van alkalmazva, a bejárat felett a béke angyalának szobrával. ...A mauzóleum külső ornamentikája a lángoló szív, a sikert jelző babérfa és az örök békét mutató babér motívumaiból van megalkotva, hogy magyarázzon, hogy megindítson és érzéseket sejtessen.”¹¹⁵ A Vasárnapi Újság az építészeti idézi, Arany Buda halálában

találta meg a magyar sátor leírását, azt kívánta utánozni, de hozzávette az Alföldön elterjedt virágnak, a harangvirágnak a formáját. A szarkofág elhelyezésének módja Napóleon koporsójához hasonló.

„A kupola belső héját üvegmozaikok ékesítik, a 48-as események képeivel. A homlokzaton, a kapuzat előtt kilép Kossuth a sírból, nem az elaggott, hanem az élete delén levő Kossuth. Mögötte a mélyből az Árpád-kori vitézek, s Hunyadi, Rákóczi leventéi törnek elő fegyveresen a magyar nemzet előtt, mely kétoldalt kifejező csoportozatban van ábrázolva.”¹¹⁶

Lyka Károly üresnek érzi a kupola sima falfelületét és ellentétet lát az alépítmény és a kupola stílusa között: „Amaz csupa nyílegyenes vonalból áll, hatalmas, egyenes lementszett kötőbök formálják; emez egyetlen egyenes vonalat nem mutat, minden lendül, minden hajlik rajta.”¹¹⁷

JEGYZETEK

1. Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Das Handbuch der Architectur. Vierter Teil I. Geschichte des Denkmals. 8. Halbband. Heft 2, a: Denkmäler 325. II. Heft 2, b: Denkmäler mit architektonischen oder vorliegend architektonischen Grundgedanken. Stuttgart, 1906.
2. A fejlődés árnyalt elemzését l. KEMÉNY M.: A Gerenday-gyár története c. szakdolgozatában.
3. PETRIK A.: A temető művészete. Építő Ipar, 1909. okt. 31. 44–1712. sz. 400.
4. CS. TOMPOS–ZADOR–SÓDOR: Az építészet története. Középkor. Bp., 1965. 30.
5. Vasárnapi Újság, 1871. ápr. 23. 17. sz. 205.
6. Vasárnapi Újság, 1871. ápr. 23. 17. sz. 206.
7. Vasárnapi Újság, 1874. nov. 1. 44. sz. 693.
8. Vasárnapi Újság, 1876. nov. 5. 45. sz. 706.
9. Uo. A Génius Kiss György mintázata után készült, a Schlick gyárban öntötték. Ez volt az első nagyobb méretű bronzöntés hazai üzemből.
10. Vasárnapi Újság, 1887. máj. 22. 21. sz. 342. Deák Ferenc síremléke.
11. HENSZLMANN L.: Stróbl Alajos Bp., 1955. 24.
12. Kossuth-gyász-emlék. Kossuth Lajos elhunyt és temetése alkalmával a gyászünnepek befejeztéig tartott kiválóbb beszédek. Összeállította SZÖLÖSY MIHÁLY Bp., 1894. 3.
13. Uo. 23.
14. HANÁK P.: Kossuth temetése és a liberális reformpolitika – Magyarország története 1890–1918. Bp., 1978. 96.
15. Kossuth-gyász-emlék ... 26.
16. Kossuth Lajos emlékének megörökítésére alakult országos bizottság tagjainak 1894. márc. 24-én kelt felhívása. Budapest Főváros Levéltára (BFL) Fond IV. 1407. b.
17. LYKA K.: Szobrászatunk a századfordulón. Bp., 1954. 20.
18. BFL Fond IV. 1407. b. 3007/1897–VI.
19. Uo.
20. Heuffel Adolf levele Bp. Székesfőváros Tanácsának 1898. márc. 14. BFL Fond IV. 1407. b.
21. BFL Fond IV. 1407. b. 1899. ápr. 13-án kelt 11. sz. irat.
22. Vasárnapi Újság, 1899. 46. évf. 10. sz. A londoni Albert Memorial (1863–1872) tervezője Sir George Gilbert Scott volt. Az emlékmű leírását l. R. ZEITLER: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte 11. kötet Propyläen Verlag Berlin, 1966. 288.
23. A módosított tervet közli a Műcsarnok 1900. jan. 7. 2. sz. 18.
24. BFL Fond IV. 1407. b. 3007/1897–VII. Jelentés a Kossuth Lajos emlékének megörökítésére szolgáló mauzóleum és szobor alap vagyonállományáról.
25. A Kossuth-síremlék bíráló bizottság jelentése. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye B 730/29.
26. A Kossuth-Mauzóleum pályázatának elbírálásánál sérelmet szenvedett művészek kérelme a törvényhatósági bizottsághoz a zsüri ítéletének formai szempontból való megsemmisítése iránt. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye B 718/2.

27. Pesti Napló 1902. márc. 29. 87. sz. 4. A Kossuth-mauzóleum botránya.
28. Pesti Napló, 1902. márc. 28. 86. sz. 3.
29. Pesti Napló, 1902. ápr. 2. 90. sz. 10.
30. Független Magyarország, 1902. márc. 25. 4.
31. Fővárosi Közlöny, 1902. ápr. 11. 29. sz. 496., 497., 500.
32. Fővárosi Közlöny, 1902. ápr. 8. 28. sz. 483–484.
33. Magyar Nemzet, 1902. ápr. 8. 84. sz. 9.
34. Pesti Napló, 1902. márc. 25. 83. sz. 6.
35. Fővárosi Közlöny, 1902. ápr. 11. 29. sz. 496.
36. Pesti Napló, 1902. márc. 26. 84. sz. 4.
37. Független Magyarország, 1902. márc. 25. 4.
38. Független Magyarország, 1902. márc. 26. 12. sz. 1.
39. Független Magyarország, 1902. márc. 30. 3.
1902. ápr. 3. 19. sz. 3.
40. LYKA K.: Vándorlásaim a művészet körül. Bp., 1970. 136.
41. Független Magyarország, 1902. márc. 26. 12. sz. 1.
42. Független Magyarország, 1902. márc. 25. 11. sz. 2.
43. Budapesti Építő Mesterek, Kőműves-, Kőfaragó és Ács mesterek Ipartestülete V. Évkönyve. Bp., 1909.
44. KISMARTY LECHNER J.: Építőművészetünk a XIX. század második felében. Bp., 1945. 44.
45. LYKA K.: Vándorlásaim a művészet körül. Bp., 1970. 64–65.
46. FÜLEP L.: Az Erzsébet-szobor pályázata. A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. köt. 564.
47. HAJNÓCZY GY.: Az építészet története. Ókor. Bp., 1967. 215.
48. N. B. (NEY BÉLA): Kossuth Lajos síremléke a Kerepesi úti temetőben. Építő Ipar, 1907. nov. 10. 45–1609. sz. 431.
49. N. B. (NEY BÉLA): A Kossuth-mauzóleuma. Gerster Kálmán és Stróbl Alajos alkotása. Építő Ipar, 1909. nov. 7. 45–1713. sz. 412.
50. Kossuth Lajos mauzóleuma. Egyetértés, 1902. márc. 25. 83. sz. 4.
51. Független Magyarország 1902. márc. 30. 3. A Kossuth síremlék tervei.
52. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságnak az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálata 3. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény Bq. 740/29.
53. Gerster Kálmán hagyatéka. Országos Levéltár T–8. A Kossuth mauzóleum tervei – 118 db (E forrásra Gábor Eszter hívta fel a figyelmemet.)
54. A Magyar Mérnök és Építész Egylet Heti Értesítője, 1902. ápr. 13. 12. sz. 131.
55. Egyetértés, 1902. márc. 30. 9.
56. Magyar Nemzet, 1902. márc. 30. 78. sz. 10.
57. Egyetértés, 1902. márc. 30. 9. Kossuth Lajos mauzóleuma.
58. Az Atheneum Nagy Képes Naptára a síremlék felavatásának évében is erről számol be. 1909. XLIV. évf. 40–41.
59. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságnak az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálata 3.
60. A pályaművek összefoglaló leírását és méltatását összeállító albizottság jelentése 4. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye Bq. 320/29.
61. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságnak az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálata 2.
62. Kossuth emlékalbum. Kossuth halála és temetése. A Kossuth mauzóleum felavatása alkalmából szerkesztette dr. Kovács Dénes. Írták a történeti esemény szemtanúi. Bp., 1909. Wodianer és Fiai kiadása 150.
63. Uo. 153.
64. FÜLEP L.: A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. köt. 561–562.
65. VÁMOS F.: Lajta Béla. Bp., 1970. 298.
66. A terjedelem szűkössége miatt az Országos Levéltár Gerster hagyatékában található jórészt pausz-

papírra rajzolt ceruzarajzok (vázlatok) közül a legjellemzőbbeket igyekeztünk a mellékelt képanyagban megjelentetni.

67. FÜLEP L.: Munkácsy szobra – A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. köt. 149.

68. Kossuth Emlékalbum, Bp., 1909. 153.

69. FÜLEP L.: Látogatás a műteremben Stróbl Alajosnál – A művészet forradalmától a nagy forradalomig I. köt. Bp., 1974. 90.

70. Uo. 92.

71. HENSZLMANN L.: Stróbl Alajos. Bp., 1955. 41.

SZUCHY T.: Liptóúvári Stróbl Alajos 1856–1926. Bp., 1941. (A Bp. Királyi Magyar Pázmány Péter Tud. egyetem Művészettörténeti intézetének dolgozatai 69.) 41.

72. FÜLEP L.: i. m. 91.

73. HENSZLMANN L.: i. m. 41.

74. FÜLEP L.: i. m. 90.

75. Egyetértés, 1902. márc. 30. 9.

76. RÓNA J.: Egy magyar művész élete I–II. Bp., 1929. 546.

77. A Kossuth-szobor bíráló bizottság jelentése. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteménye Bq 730/29.

78. Építő Ipar, 1902. márc. 9. 55.

79. A Kossuth síremlék. Független Magyarország, 1902. márc. 26. 12. sz. 1.

80. FÜLEP L.: i. m. 91.

81. Kossuth Emlékalbum. Bp., 1909. 154.

82. SZUCHY T.: i. m. 40.

83. VÁMOS F.: Lajta Béla. Bp., 1970. 68.

84. DR. F. G.: A Kossuth-mauzóleum körüli tér rendezésének ügye. Építő Ipar–Építőművészet, 1922. aug. 1. 29. 30. sz. 117–118.

85. KOÓS J.: Style 1900. Bp., 1979. 119.

PEREHÁZI K.: Jungfer Gyula és iparművészeti fémárugyára. Klny. Építés és építéstudomány, XL. köt. 3–4. sz. Bp., 1979.

86. Kossuth Emlékalbum. Bp., 1909. 155.

87. Uo.

88. A Magyarországi Művészet Története 6. kötet. Magyar művészet 1890–1919. Bp., 1981. 50.

89. A magyarországi művészet története 4. kiadás. Bp., 1970. 447.

90. LECHNER Ö.: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Bp., 1906. 14–15.

91. LYKA K.: A Kossuth-mauzóleum. Új Idők 1902. ápr. 6. 15. sz. 314.

92. Pesti Napló, 1902. márc. 30. 88. sz. 4.

93. Magyar Nemzet, 1902. márc. 30. 78. sz. 10.

94. Egyetértés, 1902. márc. 30. 9.

95. Új Idők, 1902. ápr. 6. 15. sz. 315.

96. Magyar Nemzet, 1902. márc. 30. 78. sz. 9.

97. Új Idők, 1902. ápr. 6. 15. sz. 315.

98. Budapesti Hírlap, 1902. márc. 30. 88. sz.

99. Vx: Egy pályázat új komédiája. Budapesti Építészeti Szemle, 1902. XI. évf. VIII. füzet 100.

100. PALÓCZI A.: Kossuth Lajos mauzóleuma. Építő Ipar, 1902. ápr. 6. 14–1317. sz. 82.

101. Budapesti Építészeti Szemle, 1902. VIII. füzet. 103.

102. Budapesti Építészeti Szemle, 1902. XI. évf. X. füzet 143.

103. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságának az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálat 2.

104. Budapesti Hírlap, 1902. márc. 30. 88. sz. 5.

105. Vasárnapi Újság, 1902. ápr. 6. 222.

106. ELEK A.: Hickisch Rezső művészete. Magyar Iparművészet, 1915. 295–298.

107. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságának az összes pályamunkákra vonatkozó ismertető és összehasonlító bírálat 3.

108. Uo.

109. Uo. 1.

110. Budapesti Hírlap, 1902. márc. 30. 5.
111. Vasárnapi Újság, 1902. ápr. 6. 222.
112. Egyetértés, 1902. márc. 30. 20.
113. A Kossuth-síremlék bíráló bizottságának az összes pályamunkákra... 6.
114. Magyar Nemzet, 1902. márc. 30. 78. sz. 9.
115. Uo.
116. Vasárnapi Újság, 1902. ápr. 6. 222.
117. Új Idők, 1902. ápr. 6. 15. sz. 316.

MOIRET ÖDÖN KORAI SÍREMLÉKTERVEI

Szecessziós szobrászatunk egyik érdekes egyénisége Moiret Ödön (1883–1966), aki a gödöllői művészkolónia tágabb köréhez tartozott, igen sok síremléket készített.

Első budapesti kiállításán, 1906-ban többek közt portréi mellett egy mauzóleumtervvel keltett figyelmet, az „Illúziók szentélye” című művével. Ez a munkája, mely még valószínűleg brüsszeli tartózkodása idején született, amikor Charle Vanderstrappennél és Hermann Richiernél tanult az akadémián, a szecesszió lágy, ívelt vonalvezetésű francia–belga formavilágának az ígézetében fogant.

Még ugyanabban az évben beiratkozott Bécsben Edmund Hellmer osztályába, azonban tanulmányait megbetegedése miatt meg kell szakítania. (1901/2-ben már töltött egy évet Bécsben, amikor az Akadémián Hans Bitterlich tanítványa volt.)

Az 1907-es esztendő fordulópontot jelentett az életében. Távoli rokona, Sidló Ferenc közvetítésével megismerkedett a gödöllői művészekkel, de elsősorban az ekkor Erdélyben élő Thoroczkai Wigand Edével kötött barátság nyitotta meg előtte a magyar szecessziós-szimbolizmushoz való kapcsolódás útját. Hosszú erdélyi utazást tett és valószínűleg ekkor, talán Thoroczkai biztatására tervezett – miként azt 1959-ben rövid német nyelvű önéletrajzában írta – síremlékterveket egy erdélyi márványbánya számára.

1907-ben házasodott meg, és felesége kíséretében olaszországi tanulmányutat tett. 1908 októbere és 1910 májusa között Edmund Hellmer mesteriskoláját látogatta Bécsben. 1910-ben telepedett vissza Budapestre, ahol 1919-ig élt családjával. 1919-ben Bécsbe költözött, ahol 1966-ig, haláláig élt, de kapcsolatai Magyarországgal még a két világháború közötti korszakban is intenzívek maradtak.

Moiret Ödön most bemutatásra kerülő síremléktervei a művész visszaemlékezései szerint 1907-ben készültek. Közelebbi adalékot keletkezésük körülményeiről nem tudunk. A tervek a művész özvegyének birtokában vannak Bécsben. A síremléktervek stílusuk alapján három csoportba oszthatók.

I. Építészeti jellegű síremlékek, szobrászati dísz nélkül.

II. Obeliszk, ill. sztélé formájú síremlékek geometrikus díszítéssel, mozaik, kerámia berakással.

III. Sztélé-típusú síremlékek, melyeken már jelentős szerepe van a szobrászati dísznek.

Az első csoporthoz nyolc fennmaradt lap tartozik, melyek technikájukban is élesen elkülönülnek a többi tervtől; eltérő nagyságú, de nagyméretű papírra, puha ceruzával

rajzolta őket a mester, négyükön magyar nyelvű magyarázó szöveg van, négy másikon nincs írás.

A magyarázó írás nélküli négy lap közül három azonos elgondolásból született; a mester a középen növénnel befuttatott sírt szabályos kocka alakú építménybe foglalja, melynek tere egy, ill. több oldalról nyújtott. Az első¹ terven egy-egy négyzetes hasáb alakú kötömbre emelt tömör fal határolja a sírhalmot, melyhez lábtól egy lépcsőfok vezet. Az ettől bal kézre eső falat négyyszögletes ablaknyílás töri át, melyből zöld növény indái (vadrózsák?) omlanak alá. A sírfelirat egy sávban fut körbe a falak belső pereme alatt. A másik tervben a kocka-tér éleit vastag, négyzet keresztmetszetű hasábok képezik. A 2. számú terven a kocka felső éleit alkotó kögerenda körbefut – minden oldalon körülhatárolva így a teret – három oldalról a „kocka” magasságának kétharmadáig fal tölti ki a négyzetes hasábok közeit. A fal tetejére cserepeket rajzolt a művész, melyekből kacskaringós indák omlanak le. A két hátsó pillér belső éleit lemetszette és azok lépcsőzetes profilokkal vezetnek a hátsó feliratos falhoz. A 3. számú terven (72. kép) csak három oldal tetejét kötik össze gerendák, a kis tér bejárati oldalán a pillérek köze nincs átfedve. Ezen a lapon is falak kerítik a sír terét és a párkányon cserepes növények díszlenek. A 4. felirat, ill. szöveg nélküli terv szintén elemi geometriai formákból épül fel, négyzetes hasábokból és téglányokból, de nem foglal magába zárt teret. A fejrészt a két vastag, négyzetes oszlopra helyezett, lapos háromszög záródású gerenda alkotja, az oszlopok között alacsonyabb, keskenyebb fal húzódik. A lámpások és virágtartók a fal és a gerenda közötti ablakszerű nyílásban vannak. A szabadon hagyott sírhant két oldalán a sír teljes hosszában négyzetes hasábok vannak, melyeken két rövidebb, vastag fal keretezi a sírt, amelyhez egy lépcsőfok vezet.

A következő négy különböző méretű lapra rajzolt négy síremlékterven az elmosódott sírfeliratokból ugyanaz a név betűzhető ki: Harkányi Ede neve, aki 1879-ben született. Valószínűleg megrendelésre készültek ezek a tervváltozatok, de hogy valamelyikük megvalósult-e, azt ma még nem lehet megállapítani.

Mind a négy síremlék a szabadon álló kőszarkofág antik eredetű típusára vezethető vissza. Két terv számozott (6, 7), kettőn nincs sorszám. A hatos számú rajzon kőlapokból álló, téglány formájú talapzaton egy keskenyebb, rövidebb és alacsonyabb, második téglány van, ezen nyugszik az ez utóbbinál valamivel nagyobb alaprajzú, monolit szarkofág, melyet sátozotttőre emlékeztető lépcsőzetes kiképzésű súlyos fedél koronáz. A felirat a fedél alsó peremén fut körbe.²

A hetes sorszámú terv az egyik legegyszerűbb. A vékony peremű alacsony lábazon egy monumentális tömbben emelkedik a téglány alakú síremlék, melyet csiszolt kőlapok burkolnak. Az egyenes záródású tető négy sarkából négy kocka alakú idom van kimetszve. A rajzon ebből a négy sarokból egy-egy borostyánfüzér hull alá. A síremlék minden egyéb díszét a közvetlenül a fedőlap pereme alatt körbefutó felirat képezi.³

A számozatlan tervek egyikén a tagolatlan tömböt alkotó szarkofág alapzata már oldottabb szerkezetű. (73. kép) A két hosszanti oldalon kiszögellő alacsony, geometrikus idomok (háromszögek, trapezoidok, melyek a síremlék lábázatát képezik) középső része virágtartó, melyből kétoldalt rózsabokor fut fel a szarkofágra. Az alsó talapzat és a szarkofág tömbje között – amennyire ez a rajzból megítélhető – lazán rakott kocka sáv lazítja fel a síremlék zárt szerkezetét. Az alsó tömb virágtartó mögötti beszögellése is bonyolítja az építmény összhatását.⁴

Moiret Ödön utolsó, ebbe a csoportba tartozó tervére is a központi tömb bonyolult tagolása jellemző. A magas sztélé a sír hosszanti tengelyében fut végig, a keskeny oldalán van a felirat. Kétoldalt felfelé enyhén keskenyedő tömbök simulnak hozzá hármastagolással, melyből a középső szakasz felső záródása apró, lépcsőzetes kiképzéssel illeszkedik a sztélé tömbjéhez. Ennek oldalnézetből lapos háromszöget mutató oromzatát bronzból készült babérkoszorú díszíti, melynek levelei kétoldalt hosszan leomló füzért alkotnak.⁵

Mind a nyolc síremléktervet nem annyira a szobrászi, mint inkább az építészeti megfogalmazás jellemzi, erős monumentalitás iránti érzék, a szigorú, tiszta geometrikus formák és a burjánzó növényzet ellentétéből születő sajátos hangulatteremtő erő. A legyszerűbbek a feladatot a legegyszerűbb elemekkel megoldó tervek, melyek a síremléképítészet több évezredes hagyományaira támaszkodnak.

A Moiret-síremléktervek második és harmadik csoportja már a feladat építészeti fel fogásától való eltávolodás két különböző fokát jelzi. Ezek a tervek valószínűleg egy igen hiányosan megmaradt, egyidőben keletkezett tervsorozathoz tartozhattak és két részre bontásuk tipológiai különbségeken alapul, nem jelent lényeges stílári eltérést. Az ún. második csoportba tartozó obeliszk, ill. sztélé formájú síremlékek tervei különböző méretű és anyagú papírokon maradtak fenn. Közös jellemzőjük, hogy a ceruzavázlatokat vékonyan tollal húzta át a mester (néhányukon fedőfehéret, sőt aranyfestéket is használt).

Ezek a rajzok az önálló értékű grafikai mű igényével lépnek fel. Így a keskeny, oszlopszerű sztéléket olyan lendületes és precíz vonallal keretezi körül a művész, mely első pillantásra egy-egy síremlék szerves részét alkotó elemnek tűnik s csak alaposabb megfigyelés során jön rá a szemlélő, hogy a művész elég nehezen megfejtethető, erősen stilizált szignóját „lógatja be” vele a térbe. A lendületes vonal egyúttal keretet is ad a kompozíciónak. (74. kép)

A különálló lapok némelyike újra felbukkan annak a síremlékterveket tartalmazó hiányos mappának a töredékes lapjain, melyekből a ma meglevő legmagasabb sorszámmal jelzett a tizenkettes. A megmaradt négy négyzet alakú lap feliratai német nyelvűek és a síremléktervek anyagát, méreteit jelölik, esetenként többféle megoldást kínálva, pl. bronz vagy kerámia domborművet stb. A szürke papírt négyzet és téglalap alakú mezőkre osztotta a mester és ezekbe a mezőkbe ragasztotta a finom hártapapírra, tollal átmásolt terveket, ill. a sötétkék papírra színes ceruzával vagy fedőfehérral felvázolt részleteket. (Egy lapon több eltérő terv is szerepel.)

A II. tipológiai csoportot alkotó tollrajzok közül kettő nem illeszthető vissza a mappába. Az egyik (75. kép) széles téglány alakú vaskos lábazaton álló hasáb, melyet bronz sisak koronáz. Ez utóbbit előlnézetben két szögletes vonalvezetésű csigában végződő pánt rögzít a kőből faragott hasábhöz. A lábazat és az oszlop lépcsőzetesen mélyülő fordított csonka gúla formában illeszkedik egymáshoz, és minden egyes szakasz két oldalát négyzetek díszítik. A sírfeliratot hordozó bronztábla a lábazat és a hasáb találkozásának legmélyebb szakaszán „ül”. A síremlék komolyságát oldja a négyszögek dekoratív ritmusa, és a háttér stilizált rózsabokrával, az előtér szeszélyesen ágaskodó fűcsomóival a rajz a játékosság benyomását kelti: a kompozíció egészében arabeszkké válik, a sír jelzése teljesen el is marad. Hasonlóan háttérbe szorítja a síremlék jelleget, azaz emlékművé módosítja az obeliszk reminiscenciákat őrző tervet a dekoráció. Négyszögű

talapzaton (melyet elől mozaikberakás díszít) emelkedik a felfelé keskenyedő csonka oszlop, melyet egy három karral fölérősített fémsisak koronáz. Az oszlop teteje és a fémsisak közötti térben (a rajz szerint) dús növényzet díszít. Az oszlopon felirat, felette a dombormű felső szegélyén a talapzatával azonos mintájú mozaik berakás.

Az első síremlékcsoport építészeti monumentalitását ezeken a terveken a részletek finom megmunkálása, a különböző anyagok felhasználása és a polikrómiához való vonzódás, a dekorativitásra való törekvés váltotta fel.

A mappa lapjain a mozaikberakásos obeliszkok és sztélék mellett szerephez jutnak a domborművek is. Az egyes sorszámú lapon egy álló téglalap alakú, keskeny, magas kőtömbből erőteljes, de igen rövid szárú latin keresztet alakít a mester. (76. kép) A téglalap alakú reliefen lehorgasztott fejű, összekulcsolt kezű angyal félalakja látszik. A német nyelvű felirat szerint bronzból képzelte el a domborművet a szobrász, de ugyanezen a lapon hasonló megoldású síremlékeken a kerámia használatát is elképzelhetőnek tartja.

A következő lap családi síremléktervén egy fal előtt magasodó trapéz záródású sztélé tömbje uralkodik, melyen széttárt karú, térdeplő szárnyas angyal van kifaragva. A kis-méretű fekete-fehér négyzetek sávjai dekorativitást és mozgalmasságot visznek az egyébként nyugodt, méltóságos formákra.⁶

A hármas számmal jelzett mappalap 7. számú síremléke magas, karcsú arányos sztélé, melyhez kilenc lépcsőfok vezet fel az előtte levő előreugró négyszögű tömb két oldalán. A sztélé közepén a keskeny reliefbe lehorgasztott fejű, összekulcsolt kezű nőalakot komponált a mester, aki mintha a keskeny nyílás mögé lenne zárva, kétoldalt elvágja sziluettjét a relief kerete. A felirat szerint⁷ itt is eltérő anyagok között (kő, bronz, kerámia) választhatott a megrendelő. A tervrajzon fontos szerepet kap (fokozza a dekoratív összehatást) a nemes egyszerűségű síremlék két oldalára helyezett díszes edényben álló két rózsabokor. Töredezett, szögletes, finoman remegő vonalvezetésük jellegzetesen írja át a szecesszió formanyelvére a lombok sziluettjét és életet visz a síremlék köré, mely nélkülük talán túl keménynek, ridegnek hatna.

Moiret Ödön mappája nincs datálva, de a rajzokon levő stilizált szignók és a stílus egyértelműen az életmű korai szakaszába sorolja e síremlékterveket is. A német nyelvű felirat arra vall, hogy esetleg a hosszabb bécsi tartózkodás idején 1908–10 táján születtek meg ezek az ideáltervek, német ajkú megrendelőréteg számára, saját mintaalbumként. Hogy nem konkrét megrendelésre, egyéni megbízásra készítette őket, az a feliratokból is kitűnik (a többféle anyag alternatívaként való ajánlása). Az egyes formai elemek az apró fekete-fehér kockák, mozaikok díszítő elemként való alkalmazása bécsi hatásra vall. 1907-től már nem találjuk nyomát síremlékein a korai belga formavilágot folytató szecessziónak, melyet az „Illúziók szentélye” képviselt. Az 1907-es tervek Lajta Béla síremlékeinek szigorú geometrikus tömbökből összerótt világát idézik, de nem veszik át azok ornamentikáját. A mappában őrzött feltehetőleg későbbi tervek csoportja pedig egy oldottabb, de még mindig geometrikus fogantatású formanyelvet képviselnek, melyben a mértékletesen alkalmazott ornamentika, továbbá a szobrászati rész kap egyre nagyobb szerepet.

Moiret Ödön itt nem tárgyalt későbbi síremléktervei már teljesen a szobrászat jegyében születtek.

JEGYZETEK

1. A nyolclapos, ceruzával rajzolt „sorozat” szükség számait a könnyebb kezelhetőség kedvéértadtuk, kivétel a 6. és 7. számmal jelzett lap, mely a művész eredeti jelölése.
2. A 6-os számú lapon szereplő felirat: „Tetős sarkophag monolitból. A felirat körbefutó. Alul borostyán. Magasság 1.80 M.”
3. A 7-es számú lapon szereplő felirat: „Kőlapokból összeépített emlék borostyánnal fent és felirattal. Magasság: 1.60, szélesség: 98, hosszúság: 1,89 M. Felülete cca 6,5 m. Belseje téglá.”
4. A rajz felirata: „Sírkő körülfutó felirattal. A kétoldról összefutó vadrózsa felette. Magasság 1,80 M.”
5. A rajz felirata: „Síremlék masszív csiszolatlan mészkőből babér koszorúval. Magasság 1,60 M.”
6. A rajz német felirata: „Grösse: 200 x 350 oder 300 x 540. Einfaches oder Familiengrab mit Relief und Intarsien Schmuck.”
7. A rajz felirata: „Einfaches Grabdenkmal. Grösse 70 x 250 mit Relief und Intarsien aus Stein (Bronze) Ker.”

LAJTA BÉLA SÍREMLÉK- ÉS TEMETŐMŰVÉSZETE

„A nagyobb feladatok közben szeretettel foglalkozott Lajta kisebb megbízásokkal is. Különösen a temető művészete foglalkoztatta mindig erősen; a régi és az új zsidó temetőknek több nagyon artistikus síremléke tőle való...” – írja Bárdos Artúr 1913-ban Lajta Béláról, a kiváló építésről.¹ Lajta monográfusa, Vámos Ferenc is hangsúlyozza, hogy a sírkőkészítés munkásságának az építészettel egyenrangú része.² Mindezek ellenére Lajta sírkőművészetével ez idáig nemigen foglalkoztak, Vámoson kívül – aki könyvében több sírkőről szól, s néhányat behatóan is elemez – szinte senki sem írt róla. E tanulmány célja a hiátus pótlása, a monográfia adatainak kiegészítése s az ott nem szereplő sírkövek számbavétele.

Lajta Béla – aki 1907-ben Leitersdorferről magyarosította Lajtára a nevét – 1873-ban született Óbudán. Nagyapja szűrszabó volt, apja is szabómester. A Reáltanoda utcai főreáliskolában érettségizett, ahol Riedl Frigyes volt a magyartanára. 1896-ban a Műegyetemen építész oklevelet szerzett. Itt Hauszmann Alajos és Steindl Imre voltak a tanárai. Mellettük Lechner Ödön volt nagy hatással rá. 1895-ben Olaszországban járt, a magával hozott gazdag fényképgyűjtemény bizonyítja, hogy az itáliai építészet mély benyomást tett rá. 1898-ban Alfréd Messelnél dolgozott Németországban. Innen Angliába ment, ahol egy időre Richard Normann Shaw munkatársa lett. 1901-ben tért haza s kapcsolódott be a hazai művészeti életbe. Épületei közül a Vakok Intézete és a Szere-tetház a legismertebbek, de épített üzletházakat, bérházakat, villákat és megvalósulatlan tervei is jelentősek.³ Fiatalon, mindössze 47 évesen érte a halál 1920-ban.

Külföldről való hazatérése után nem sokkal, 1902-ben meghalt az édesanyja. Lajta az ő részére készítette az első sírkövet, amely 1902–1903-ra datálható. A 10-es évek közepéig folyamatosan dolgozott, és az építészet mellett mindvégig egyenlő teret szentelt a sírkőtervezésnek. A 10-es évek második feléből – betegségének következtében – kevés műve maradt ránk, sírköveinek száma is megfogyatkozott. A másfél évtized alatt közel 40 sírkövet készített, ezek nagy része ma is áll a Salgótarjáni úti és a Rákoskeresztúri zsidó temetőben.

A tanulmányban a műveket tematikusan négy nagyobb egységre bontom. Az első csoportba sorolom a fejfa-típusúakat, a következőbe a mauzóleumjellegűeket, a harmadikba a kapuépítményeket s az utolsóba az oltártípusúakat. Az ismertetésben az időrendet követem.

A *fejfa-típusú sírkövek* létrejötte két okkal magyarázható. Az egyik az, hogy a temetőben uralkodóvá vált obeliszk és sztélék a kezdő építéskor még magukkal ragadták, vagyis a hagyomány gátolta az új forma létrejöttét. Ugyanakkor az obeliszkektől a fejfaforma felé fordulás már sajátosan lajtai gondolat, saját erdélyi fejfagyűjteménye a meghatározója.⁴

Lajta az első síremléket anyja, *Ungár Teréz* sírjára készítette, aki 1837. július 15-én született s 1902. március 21-én halt meg. Később az apát, Leitersdorfer Dávidot is ebbe a sírba temették. Ő 1838. augusztus 14-én született és 1920. szeptember 28-án hunyt el.⁵ A négy kötömbből összeállított sírkő két részre oszlik: az erőteljes lábazatra és az obeliszkhez hasonló testrésze. A szecessziós profilú lábazat közepén félköríves fülkebemélyedés látható, fölötte 3 pár „szívlevél” dísz. Ezeket a többrétű szívleveleket Vámos szerint Lajta a szűcshímzések mintáiból vette át, s ezen a síremléken konkrét jelentést hordoznak, utalván a szűrszabó elődök mesteriségére.⁶ A testrész zárt, lekerekített felületeit többfajta vésett és festett dísz tölti ki. Eredetileg valamennyi feketére volt festve, ma már alig látszanak. Az oldalakon cserépből kiágazó viráginda szerepel, melyről elképzelhető, hogy erdélyi vagy felvidéki cserépedényekből egy az egyben átvett motívum.⁷ A sírkő tetején viráginda fut körbe. Az obeliszk elülső és hátsó oldala is díszített, a feliratok elrendezése és a betűk formája is arra utal, hogy a jelentésen túl a dekorálási feladat is döntő volt. Az elülső oldalon – a fülkebemélyedés fölött – három szövegcsoporthoz kapott helyet. Fölül és alul – ma már olvashatatlanak tűnő – héber feliratok látszanak, középen a következő lajtai sor: „Itt nyugszik a jóság és a szeretet”. A hátsó oldalt a nevek, dátumok és egy Lajta-vers töltik ki. A vers érdekessége, hogy a harmadik sor enjambement-nal záródik, vagyis átfordul a negyedikbe.

„Önfeláldozó hitves, éber anya,
Gyöngéd nagyanya volt,
Élni fog, míg megtörik az utolsó
szem, mely láthatta.”

A sírkő magassága megegyezik az átlagos obeliszk magassággal, kb. 2 méteres lehet.

Epstein Sándor síremléke (80. kép) ugyancsak 1902–1903-ból való, részleteiben azonos is az előbbivel.⁸ Epstein felesége, Leitersdorfer Malvin Lajta nagynénje volt.⁹ A sírkő a sztélé és a kopjafa formájának keveredéséből alakult, az első jellegzetes példánya ennek a csoportnak. Szemben az előző síremlékkel, ez három részből áll: a kétszeres lábazatból, az ugyancsak erőteljes testrészből és a fejezetből. Ezt egészítette ki eredetileg a legömbölyített peremű sírkeret, melynek ma már semmi nyoma. A lábazat, hasonlóan az Ungár sírkőéhez – bár azzal ellentétes vonalvezetésű – szecessziós meghajlítású a széleken. A testrész fölfelé keskenyedik s a Dávid-csillagot magában foglaló fejrészrel zárul. A Dávid-csillag – mint az egyik legjellegzetesebb zsidó szimbólum – itt jelenik meg először Lajta művészetében. A későbbiekben többször előfordul, de csupán díszítőelemként, míg itt döntően meghatározza a formát. Bár a fejezet záróvonala nem követi teljesen a Dávid-csillag szárait, a többszörösen és egyre mélyítve kifaragott hexagram az uralkodó. Az erdélyi fejfák faragását követő csillag kissé anyagszerűtlenné teszi a síremléket, de ezt még jól ellensúlyozza – szemben a későbbiekkel – a kötömb nehezkesége. A sírkő mindkét oldalon gazdagon díszített. Az elülső oldalon koszorút formáló ág- és virágornamentika látható, erőteljes rokonságot mutat az Ungár-sírkő virág-

indájával.¹⁰ Eredetileg ez is feketére volt festve, s ugyanúgy a többi dísz és felirat is. Ezen az oldalon szerepel még a héber írás mellett a következő lajtai sor: „Ezt a sírt a szeretet őrzi”. A túlsó oldalon Epstein Sándor neve és születésének, halálának dátumai – 1852. márc. 25. – 1903. okt. 18. – alatt egy vers olvasható:

„Szeretett és nagyon szerették.
A sors élete derekán ragadta el
Sirató özvegyétől és szíve két
magzatjától.”

A vers formailag megegyezik az Ungár-sírkő versével, az enjambement itt is szembetűnő. Tartalomban is hasonlóak, az elbeszélés és felsorolás uralja mindkettőt. Ugyanaz a „szív-level” motívum is megjelenik a kövön, mely amott is föltűnt. Itt azonban biztosan nem a szürszabó elődökre utal, a vers illusztrálását szolgálja. A középső nagyobb szív a „sirató özvegyet” jelképezi, az oldalsó két kisebb a „két magzatra” utal. Még a fájdalom, a sírás is képpé válik, a szívek alatt ugyanis két-két könnycsepp van a kőbe vésvé. Ez az erőltetett szöveg-ornamentika megfeleltetés csak ezen a sírkövön fordul elő, Lajta a későbbiekben nem törekszik rá. A vers alatt még két név szerepel: Epstein Sándoré Leitersdorfer Malvin 1855. szept. 22. – 1915. szept. 28., Epstein Dezső 1888. máj. 28. – 1907. jan. 24. Valamennyi névhez héber feliratok is tartoznak, ismétlései a magyar neveknek, dátumoknak. A lábázatba Leitersdorfer Béla és Kohn Arnold nevei vannak bevésvé. Az utóbbi volt a kivitelező, feltételezhető, hogy más sírkövek készítésénél is közreműködött.

Az 1902–1903-as években Lajta még egy síremléket készített, Lechner Ödönnel közösen Schmidl Sándor sírboltját. Valójában csak az ornamentika lajtai, az épületet Lechner tervezte. A mauzóleumjellegű sírkövek elemzésekor kerül majd szóba, hiszen az új építészeti forma meghatározó volt a díszítésre is.

1904-ben készült *Léderer Béla* sírköve (81. kép), mely alaposan eltér az eddigiektől. A 2x2 m-es alapon álló síremlék különböző nagyságú kölapok egymásra fektetéséből áll. A kb. 1,20 m széles és 1,50 m magas testrész fölfelé kicsit keskenyedik. Tetején még keskenyebb vékony kölap látható, ez köti össze a díszített nyaktaggal. A nyaktag fölött az előbbi vékony kölap jelenik meg újra. A díszítés a Schmidl-sírbolt belsejének síkdíszítését változtatja térbelivé. A rózsacsokrok a sarkokon indulnak, szimmetrikus elrendezésben 5–5 rózsából áll mindegyik. Ezeket a csokrokat körkörösén futó ágak kapcsolják egymáshoz. A felirat a testrész tetején látható: Léderer Béla 1860. nov. 19. – 1903. dec. 8. A síremlék nem éri el az Ungár-és Epstein-sírkövek színvonalát. A nagy méretek, az erős tömegszerűség csak monstrum-jelleget kölcsönöz a műnek, művészi erőt nem ad.¹¹

Az 1805-ben készített Sváb-sírbolt elrugaszkodás a fejfa-típusú síremlékektől, a kapu-építmények közé sorolandó.

1906-ból való *Steiner Zsigmondné Leitersdorfer Sarolta* síremléke.¹² (82. kép) A sírhely szélességével megegyező lábázatból, keskeny testrészből s hozzá nyaktaggal kapcsolódó fejezetből épül föl. Az előző síremlékhez képest szinte kecses, magasságban az Ungár-és Epstein-sírkövekkel egyezik meg. Az erdélyi fejfák hatása itt a legerősebb, a kőanyag és faragás ellentétét már fel sem tudja oldani Lajta. A fejezetet a kör és félkör absztrakt díszítése tölti ki. A hátsó oldalon a fejezetet ugyancsak egy kör motívum

díszíti, ez alatt egy sor rovásdísz is látható. Felirat mindkét oldalon van, az elülsőn magyarul, a hátsón héberül ugyanaz a szöveg. Magyarul minden szó külön sort alkot.

Steiner

Zsigmondné

szül.

Leitersdorfer

Sarolta

1848 – 1906 febr. 14

Hirsch Jozefa 1906-ban készült síremlékét a szakirodalom nem ismeri, temetői kartonja is hiányzik. Annyit tudni róla mindössze, hogy ugyanolyan keret szegélyezte a sírt, mint az Epstein Sándorét.

1906 és 1911 között Lajta fejfa-típusú síremléket nem készített. Ebben az időszakban a mauzóleumtípus foglalkoztatta, többnyire igen nagy méretű sírboltokat tervezett, 1908-tól pedig oltárjellegűeket is készített. 1911-ben kényszerűségből fordult vissza a korai típushoz. Ekkor halt meg nagybátyja, *Steiner Zsigmond*, akinek sírjára a család a feleség sírkövéhez hasonlót akart. Lajta ezt úgy oldotta meg, hogy megismételte a pár sírhellyel arrébb álló Leitersdorfer Sarolta síremlékét. A két mű teljesen azonos, még a hátoldal rovásdíszei és az írás elhelyezése is megegyezik. A felirat a következő: Steiner Zsigmond 1846 – 1911.¹³

A Steiner-sírkő nem mutat új gondolatokat, de a fejfa-típus újabb sorozatát indítja el. Az ezt követők az oltártípus előképei is lehetnek, csupán a méretük rokonítja őket a fejfával. Az első idetartozó sírkő felirata a következő:

Az 1808 év óta
fennállott
1874 évben meg
telt és 1910 év
ben hatósági
rendelkezés
folytán vég
leg megszűnt
régí Váczi uti
utóbb Lehel
utczai izraeli
ta temetőben
a pesti chevra
kadisa által
exhumált és
kegyeletos
módon itt uj
ból elföldelt
halottak
földi marad
ványainak
közös nyug

vó helye
 áldás legyen
 e hamvakon

A síremlék 1912-ben készült, amint azt a fejrész felirata mutatja. A szöveg az Ungár és Epstein-sírköveken föltűnt enjambement kiteljesítése. Itt már nem csupán egy-két sor jellemzője ez a fajta szerkesztési mód, a szöveg egésze eszerint épül fel. Talán magyarázható a szélesség megszabta korlátokkal. Az első rész megnevezés és elbeszélés, az utolsó két sor „könyörgés”. Némileg tartalomban is emlékeztet e szöveg az Ungár és Epstein sírkövékére, hiszen ott is a versek foglalták magukban a megnevezést és elbeszélést s szerepelt egy másik tartalmi egység is az egysorosok által. A mondatjelek teljesen hiányoznak, még a „könyörgés” sem különül el formailag a többitől, nem választja el nagy kezdőbetű. A sírkő formája a Leitersdorfer Sarolta, Steiner-sírköveket követi, bár hiányzik a nyaktag. A díszítés elhelyezése is hasonló: a fejezetre ornamentika kerül, a testre szöveg. Ugyanakkor tovább is lép amazoknál: a geometrikus dísz helyébe egy stilizált szomorúfűz képe kerül, s növényi ornamentika borítja a keskeny oldalakat is. A szöveg alján is ilyen jellegű félkörív látható.¹⁴

A stílusban hozzá legközelebb álló sírkő ugyancsak 1912-ben készült.¹⁵ Valamivel alacsonyabb, de jóval szélesebb az előbbinél. A díszítés eloszlása azonos: a testrészt tölti ki a szöveg s a fejrészt, keskeny oldalakat az ornamentika. Továblépés annyiban, hogy a fejezeten középen mélyített kör formában egy oroszlán látható. A szöveg a következő:

Az 1848/49 évi szabad
 ságharcban résztvett
 honvédek és katonák
 közös nyugvó helye
 hamvaikat a pesti chevra
 kadisa az 1848 év óta fenn
 állott 1874 évben megtelt
 és 1910 évben hatósági rendel
 kezés folytán végleg meg
 szűnt régi Váczi uti utóbb
 Lehel utczaí temetőből
 helyezte át
 zsidó hősök porán e beszéd és
 sir előtt
 örök nagy századok megáll
 jatok reájuk
 ti fonjatok babért s ti mond
 jatok nékik
 mig áll a föld: hogy él
 virul s szabad hazájok

A „könyörgés” két sorából itt nyolcsoros vers alakult.

Ez a vers igazolja, hogy Lajtánál az enjambementos szerkesztés tudatos, nem a sírkő szélessége a meghatározója a sorhossznak.¹⁶

1912-ben készült *Káldor Lacika* síremléke is.¹⁷ Formája az előző két sírkőéhez hasonló, méretben azok között áll. Már nem különül el test- és fejrészre, a díszítés egybe kapcsolja a kettőt. A keskeny oldalak ugyanúgy díszítettek, mint az előbbieken.

Herman Lipótné síremléke 1913-ból való.¹⁸ Formája megegyezik az előzőekkel, csupán annyi a különbség, hogy középen ketté válik s az alsó rész valamivel szélesebb, mint a felső. Dísz is csak a felső részen van: vázában virágszokor jelenik meg héber felirat között. A keskeny oldalak is csak a felső részen díszítettek, s az ornamentika a tetőn is végigfut. A sír fedett.

A lajtai életműben a fejfa-típusú síremlékekkel párhuzamosan *mauzóleumjellegűek* is készültek. Feltehetőleg a megbízók igénye, a biztosított anyagi fedezet szabta meg e műemlékek formáját. Lajtával egyidőben mások is terveztek hasonló alakú és méretű sírboltokat, bár viszonylag kevés ilyen van a temetőkben. A zsidó hagyományok is belejátszottak e típus elterjedésébe, elképzelhető, hogy az „óhel”, azaz sátor megfelelői ezek a síremlékek. Kelet-Európa szinte valamennyi országában a reneszánsztól fogva a híres zsidó személyiségek sírja fölé házat emeltek.¹⁹ A házon belül a sír és a sírkő formája az eredeti maradt, a ház mintegy a védelmet szolgálta. A századfordulón készült ház vagy mauzóleumjellegű sírboltok belsejében nincs sírkő, de a sírakna fedőlapja kissé mindenhol kiemelkedik, gyakran díszített.

Az első e csoportba tartozó sírbolt *Schmidl Sándor* sírja fölött áll (83. kép), 1902–1903-ban készült.²⁰ Vámos szerint az épület Lechner Ödön műve, az ornamentika Lajtáé.²¹ Ha el is fogadjuk Vámosnak ezt az állítását, megállapítható, hogy az oldalak vonalvezetése teljesen azonos az Ungár és Epstein sírkövekével. Egyidőben is készült azokkal, anyaguk is egyaránt fehér márvány. Az ornamentika különösen az Ungár sírkövével rokon. A kaputól jobbra és balra kétfülű korszólt viráginda nő ki. Nem olyan burjánzó, mint az Ungár sírkövön, de egyértelműen annak ismétlése. A kapu fölött mélyített szív alakban látható a következő felirat: Schmidl Sándor családja. A szív vagy „szívlevél” előképe ugyancsak az Ungár síremléken szerepel, a sírbolton csupán dekorációs feladata van. Új díszítő motívumok is megjelennek: a mákfejek – mint a zsidó művészet szimbólumai –, a rózsák s a homlokzatot lezáró stilizált hatkelyhű virág. A Zsolnay-gyárban készült színes pirogránit – mely egyaránt díszíti a külsőt és a belsőt – erősen kiemeli a környezetből a sírboltot. A belső gazdag színhatása, a burjánzó indadíszek, a többször szereplő rózsabokrok, az aranyozott keretekbe foglalt absztrakt minták ékszerhez teszik hasonlóvá a művet. (94. kép) Eredetileg még a padlószint is apró mozaikokból állt és díszes kapuzat tartozott hozzá.²² A domborított, aranyozott lemezzel keretezett felirati táblán a következők a feliratok: Schmidl Sándor 1840. március 18. – 1899. május 9, Schmidl Sándorné Holländer Róza 1846. VII. 16. – 1904. I. 31. A nevek fölött héber sor.

E csoport következő síremlékének, a *Gries-sírboltnak* formáját két okkal magyarázhatjuk. Egyrészt kihathatott rá a Schmidl-sírbolt közelsége, másrészt az, hogy Lajta úgy érezhette, végre lehetőséget kapott arra, hogy már a Kossuth-mauzóleum tervpályázatán felvetett búboskemence formát is megvalósíthassa. A sírbolt belsejét díszítő pirogránit mozaikok 1907-ben készültek, ezért Vámos 1906–1907-re teszi a tervezést, holott csak 1908-ban temetkeztek ide.²³ A sírbolt egészében Lajta műve, teljesen mentes

az előzőeket jellemző szecessziós vonalvezetéstől. A búboskemence forma rendkívül zárttá s nehézkessé is teszi a művet. A külső díszítése absztrakt mintákból áll, leggyakrabban a Dávid-csillag fordul elő. A héber feliratok is a dekorativitást szolgálják. A belső ugyanolyan gazdagon díszített, mint a Schmidl-sírbolt belseje, de itt minden motívum szimbolikus értelmű. A két oroslán – mely az ez időben készült Guttman-síremléken is megjelenik kapuőrző oroszlánként – Juda oroszlánjaként szerepel. Mint a zsidóság szimbóluma, ez a motívum a leggyakrabban előforduló e vallás tárgyi világában.²⁴ Az erő, a hatalom jelképe. Az ablakok díszei, a lenyugvó nap és az elszálló madár az elmúlást szimbolizálják. E hármasság ablakok alatt Dávid-csillagokkal keretezett héber feliratok láthatók. Valamennyi idézet az Ótestamentumból.²⁵ Az oroszlánok alatt is egy-egy sor héber felirat látható s fölöttük is a félkörívben. A sarkokat a feltámadást szimbolizáló pálmafák díszítik. Az égboltot megjelenítő tető csillag és számtalan variációjú absztrakt formából áll. A sírbolthoz díszes kapu is tartozott, ez a II. világháborúban elpusztult.

1907–1908-ban Lajta a mauzóleumtípuson belül egy új formát alakított ki. A két sírbolt, mely ekkor készült, tympanonos görög templom mintájára épült.²⁶ *Schwarz Lajos* családi sírboltja a korábbi, először 1907 áprilisában temettek ide.²⁷ Három-három oszlop alkotja az oldalfalakat, ezek elliptikus keresztmetszetűek, lábazatuk, fejezetük nincs. Tetejüket egymással szembeállított madárpárok és absztrakt formák díszítik. A tympanonban két stilizált szomorúfűz látható, a tympanon tengelyéhez képest szimmetrikusan. A fülkében álló szarkofág sarkai legömbölyítettek, felirata az Arany János által fordított Hamlet-monológból való:

„Meghalni
Elszunnyadni
Semmi több.”

A sírbolthoz virágtartó is tartozik.

Greiner Emanuel családi sírboltja közeli rokona a Schwarz-sírnak, a terv is ugyanaból az időből való. A lépcsőzetes megoldású síremlék tetején a felirati táblát két oldalról egy-egy pár kör keresztmetszetű oszlop fogja közre. Az oszloptörzseket növényi és madárornamentika díszíti. Az oszlopok alatti szinten két hatalmas, ovális keresztmetszetű virágtartó áll, egy-egy oroszlánfej nyúlik ki belőlük oldalra. A virágtartókat ugyancsak gazdag ornamentika övezi.²⁸ A felirati tábla első nevei: *Greiner Emánuelné Holstein Teréz, Greiner Emanuel*.

Bródy József síremléke az előbbi kettővel rokon, bár az alkotóelemek elrendezése más.²⁹ Karéjban elhelyezett, négy szabadon álló, zömök, kör keresztmetszetű oszlopra és két féloszlopra épített sima párkányzat alkotja. Közepén szarkofág, melynek keskenyebb oldala a falnak támaszkodik. A síremlék szinte teljesen dísztelen, csupán az oszlopfőkön látható a kifaragott Dávid-csillag és egyéb absztrakt minták. A felületek szépen csiszoltak, ez felel meg leginkább a sírkő anyagának, a svéd gránitnak. Az anyagszerűség nem engedte a túlzott díszítést. A szakirodalom a síremléket *Bródy* név alatt ismeri, holott célszerűbb lenne *Fischer Bernát* (1830. dec. 12. – 1914. jan. 21.) nevénél említeni, hiszen ő volt az egyetlen, akit *Lajta* életében a sírba temettek.

1908-tól *Lajta* leginkább oltártípusú síremlékeket tervezett, a *Schwarz* és *Greiner* sírboltokon látható ornamentikát fejlesztette rajtuk tovább. 1910-ből származik az a

sírköve, mely bár elüt az eddigi mauzóleumjellegűektől, mégis ebbe a csoportba sorolandó. Szabolcsi Bence édesanyjának, *Szabolcsi Miksáné Boskovits Malvinának* a síremléke az „óhel”-hez hasonló sírforma.³⁰ (85. kép) Az is szokás volt a zsidó temetőművészetben, hogy a sírhely fölé nem házat emeltek, hanem a sírral megegyező nagyságú ház alakú sírkövet állítottak rá. Ennek egyik példáját láthatjuk Jan Heřman könyvében, egy Prága melletti temetőből.³¹ Vámos szerint ez „római házformát utánérző szarkofág”³², melyre a magyar népművészet is hathatott. Ha ez így lenne, a sírkő egyedülálló lenne a lajtai síremlékek között. Formáját a szigorú négyszögűség jellemzi, ornamentika nincs rajta. Felirat is csak az egyik oldalon díszíti, itt a tetőt és az oldalfalat egyaránt. A tetőn héberül az elhunyt neve látható, valamint egy négysoros vers. Alatta egy 5 betűből álló mozaikszó, mely szinte minden zsidó sírkövön látható, s Lajtánál is többször szerepel. Jelentése: Foglaltassék bele az elhunyt lelke az örök élet kötelékébe. Az oldalfalat két-két közbeiktatott, kötegszerű félpillér tagolja, ezek között láthatók a magyar nyelvű szövegek:

Ó anyánk, any ánk, nem men tél magad. Elv- ittél tőlünk minden meleg- et. Még most is várunk, ha nyi- lik az ajtónk. S minden örö- münk eltesz- zük neked.	Szabolcsi Miksáné Boskovits Malvina Élt 46 évet Meghalt 1910 márc. 2	Ki simogát majd, ha meg bánt az élet? Ó jaj, mivé le- tt jószágos ke- zed! De nem re- jthet örökre e verem. Vis- sza kell jön- nöd egy nagy reggelen.
--	---	---

A verset Szabolcsi Miksa és Szabolcsi Lajos írta. A sorvégi elválasztások azt igazolják, hogy a dekorálás volt az elsődleges cél. Vámos szerint ez a sorváltás népi sajátosság. Mivel Lajta a feliratokat a kezdetektől fogva enjambement-nal szerkesztette, elképzelhető, hogy ennek továbbfejlesztett változatáról van itt szó.

1913-ban még egyszer visszatért a mauzóleumtípushoz, *Gavosdiai Sváb Sándor* sírja fölé igazi házat épített. Egy másik – megvalósulatlan – terve is fennmaradt ebből az időből.³³ A ház szinte teljesen dísztelen, kívül csak az ajtókereten és az ablakközben, belül a mennyezeten, a felirati táblán és ugyancsak az ablakközben látható ornamentika. Az ajtókeret félköríves záródású, kétfülű korszókból kinövő virágdíszek és füzérkötegek emelik ki. A díszek között a családi címer is megjelenik, valamint az áldozati láng ábrája. A belsőben a következő a korabeli felirat: Gavosdiai Sváb Sándor 1859. febr. 27. – 1912. febr. 19, Áldott legyen drága emléke.

Gerle János és Kovács Attila így írnak Lajta első két *kapuépítményéről*, a Sváb és a Guttmann síremlékekről: „A kriptát védőn körülölelő fal egyben kapuépítmény, a túlvilágra vezető híd innenső pilléreit sejtető megformálásban. Öröje két keselyű. Ugyan ez a gondolat két oroszlánál Lajtának a Guttmann család részére készített sírján is megjelenik.”³⁴

Lajta a kapuépítménynek két változatát különítette el. Pályája elején két kapu alakú sír-

emléket tervezett – az előbb említetteket –, pályája végén pedig két olyan belső térrel rendelkező sírboltot, melyhez kapu is tartozott.

A *Sváb család sírboltja* 1905-ben készült.³⁵ Anyaga svéd gránit. A körítő fal négy-szögletű elemekből áll, a két oldalsó belső felén mélyedés látható, eredetileg virágtartó állt bennük. A síremlék őrzője két saskeselyű. Ornamentika nincs a sírkövön, a körbefutó héber felirat a dísz. A szemben levő falon szerepelnek az elhunytak nevei: Sváb Dóra 1888. febr. 19. – 1905. nov. 30, Sváb Mariska 1900. máj. 25. – 1906. ápr. 1, Sváb Sándor 1853. nov. 20. – 1915. nov. 12. A többi bevésés későbbi.

Dr. Guttmann Emil családi sírjába elsőként a huszonegy éves korában elhunyt Guttmann Andort temették, aki 1886. okt. 23-án született és 1907. jan. 13-án halt meg. Félköríves falkaréj fogja közre a síraknát, két végénél az őrző oroszlánok láthatók. (86. kép) A közepén álló feliratban, a betűk között letépett virágok ábrázolása jelenik meg. Talán szomorúfüzet mintáz a másik ornamentika. Vámos bronzból készült rovátkolt tagozású virágtartó állványokat is említ, ezek ma már nincsenek meg.³⁶ A sírkő lépcsőzetes, a lépcsőkön két-két kőből faragott virágtartó áll. A bal oldali oroszlánfej alatt – hasonlóan a Schwarcz, a Greiner és a Sváb síremlékekhez –, „Lajta Béla építő” felirat látszik.³⁷

Báró Kohner Alfréd családi sírboltja 1914-ben készülhetett.³⁸ A kapuépítmények másik típusának képviselője, bár ma már nincs kapuja. Azt, hogy eredetileg volt, onnan tudjuk biztosan, hogy a Magyar Iparművészet 1914-es számában, Lajta cikke mellett szerepel a tervrajz. Alatta a következő felirat: „Szászbereki Báró Kohner Családi Sírboltjának Kapuja”. Még azt is föltűntetik, hogy kovácsolt vasból készült. A rajzon jól látható a K A betű, a Kohner Család felirat. A dátum kétszer is előtűnik, egyszer magán a kapun alul, majd a kapukeretek tetején. A motívumok hasonlóak a sírkő faragott díszéhez, korsóból kinövő virágcsokor, egymással szimmetrikusan szembeállított madarak alkotják. A kapukeretek mintázata nem azonos, az egyikben a mákfaj, a másikon a szőlőfürt jelenik meg. (88. kép) Az oldalfalak függőlegesen három-három részre osztottak. A középsőn legfelül a családi címer látszik, koronás emblémában egy balra forduló szárnyas génusz, mely kezében három szál kalászt tart. Az emblémát két oldalról virágdísz támogatja. (87. kép) A középső fal szélső sávjában szimmetrikusan elrendezett korsóból kinövő virágcsokrok láthatók. A csokrokon három-három madár ül. A korsó mellett két-két szív jelenik meg. A belső sáv szövege a következő:

Itt nyugszik
báró
Kohner Alfréd
Anyai és gyermeki
szeretet és hűség
virraszt
Siri álma felett
1873 – 1912
Béke és áldás
Lengjen fölötte

Az oldalfalakon ugyancsak virágcsokrok láthatók, de eltérnek egymástól. Mindkettő

tetején – a Guttman-sírkövön már szerepelt – letépett virágok képei. A bal oldalfal felirata:

Itt nyugszik
báró
Kohner Jenő
Egy forrón szerető
anyának
utolsó gyermeke
1876 – 1918
Szived arany volt,
Jellemed márvány,
Játékos kedved
Tarka szivárvány.
Akkik szerettek,
siratnak árván.

A jobb oldali falon vers nem szerepel, a bevésés is későbbi. Ez arra utal, hogy a versek Lajtától származnak. Az itteni név a következő:

Itt nyugszik
dr. báró szászberek
Kohner Adolf
1866 – 1937

A Magyar Iparművészet említett számában még egy tervrajz szerepel, egy H M betűket feltüntető kapuról. Lajtának több kapuépítménye nem áll, de a rajz is igazolja, hogy a 10-es években ez a típus erősen foglalkoztatta a tervezőt.

Az *oltárt* formáló sírkövek 1908-ban tűnnek föl először Lajta művészetében. Ezek kezdetben egy hátfalból s az ahhoz tartozó virágtartóból, majd a későbbiekben a virágtartó elhagyásával csupán a hátfal rendkívül változó formáiból állnak. Az első ide tartozó síremlék felirata: *Deutsch Zsigmond és neje született Stauber Borbála*.³⁹ Nagyobb háttérfal előtt, abból kicsit kiemelkedve jelenik meg az oromzatos kisebb fal. A nevek a háttérfalon, az oromzat fölött szerepelnek. A kisebb fal, eltekintve a két még jobban kiugró szélről, sávosan díszített. Az ornamentika a Schwarcz és a Greiner síremlékekig vezethető vissza, az ott szereplő díszek rendkívül letisztult változatai. Madarak, tulipánok, körbefutó indák, szívek sorakoznak egymás után. Az alsó sáv – mely a virágtartóval rokon –, a legbonyolultabb díszítésű, közepén szomorúfűz stilizált képe. A másik két sáv közepén mintha egy megfordított szomorúfűz látszanék, elképzelhető, hogy gyertyatartó. Az oromzat az alsó sáv és a virágtartó díszait viszi tovább. A népi textíliákról és fafaragásokból merített ornamentika itt olvad össze először. Már a Schwarcz és Greiner sírboltokon is ennek jelei mutatkoztak, de a szintézis itt valósult meg.

Deutsch Frigyesné sz. Bodánsky Hermina (1865 – 1909) síremléke az előbbi közeli rokona. Díztelen háttérfalból áll, melyen csupán a név és a dátum szerepel. A fal előtt – annál valamivel keskenyebb, kb. 0,70 m – virágtartó. Ez ugyanolyan gazdagon faragott, mint az előbbi, de szemben azzal, absztrakt a mintázata. Ezek az absztrakt formák

sávokba rendeződnek, de a sávok — szemben a Stauber-síréval — szorosan követik egymást, nem marad közöttük kitöltetlen. A virágtartó oldalán ezek az absztrakt mintázatok levélfonattal párosulnak, félbevágott ovális alapján rendeződnek el.⁴⁰

Az 1910-ben készült *Mezey Albert* síremlék ugyancsak absztrakt mintázatú, formája jelentősen eltér az eddigiektől.⁴¹ A háttérfalat négyszögletű oszlopok keretezik, s ezek párkányzatot tartanak. A dísz a belső oldalon középen fentről lefelé futó sávban jelenik meg, rombuszokban keresztet ábrázol. A sáv aljában áll a virágtartó, mely tál alakjával erősen elüt az előzőektől. A párkányzat mindkét oldalán a sarkokban a kör alakba foglalt M A betűk tűnnek föl. A feliratok a külső oldalon látszanak: héber és magyar nyelvűek váltják egymást a keretekben. Héberül olvasható: Itt nyugszik Ábrahám, Naftali Cövi, a levita fia, meghalt Markhesvan hónap 13. napján 1909-ben. Anyja neve Rachel. E név fölött látható az a mozaikszó, mely már a Szabolcsiné síremléken is föltűnt. A héber írás alatt szerepel a név és az 1838 — 1909 dátumok. Ugyancsak keretbe foglalt a feleség neve: Mezey Albertné Fábián Róza 1837—1916.

Klein Mór síremlékét Vámos nem említi, de Nádai Pál cikkénél, mely az *Ars Una* 1924/8—9. számában jelent meg, szerepel a sírkő fényképe. (89. kép) Felépítése a következő: háttérfal — rajta madaras dísz és a felirat —, a lábánál virágtartó. A nevek és dátumok a következők: Klein Mór 1831 — 1911, Klein Mórné Kunetz Johanna 1844 — (olvashatatlan dátum).⁴²

Vámos a legérettebbnek *Kudelka Jakab* síremlékét (90. kép) nevezi, de nem elemzi részletesen. A hátfalat — hasonlóan a Mezeyéhez — két téglalap alaprajzú oszlop fogja közre. Ezek egy ovális keresztmetszetű virágtartót kereteznek. Hiányzik a párkányzat. Az oszlopokat sávokba rendezett gazdag növényi és egyéb ornamentika tölti ki. Az egyik oszlop alján az 1912-es dátum látszik, a másikon ugyanez héberül: 5672. A virágtartó díszítése a Bodánsky-sírkő virágtartójának keskenyebbik oldalával rokon. A feliratok: Kudelka Jakab 1876. febr. 25. — 1910. okt. 21.

Meggyötört szívvel soha
El nem múló fájdalommal
Őrzik emlékét szerető
Hitvese és gyermekei.

A hátsó oldalon valószínűleg egy szomorúfűz stilizált képe látható, fölötte héber szöveg: Itt nyugszik Jákob, Hendel fia. Meghalt Tisri hónap 14. napján, valamint a mozaikszó.⁴³

Lukács Zsigmond síremléke szinte teljesen az előző másolata. A különbség csupán annyi, hogy a tetőt oromzat koronázza s az oszlopok mindkét oldalán díszítettek. Új motívum a szőlő. A virágtartó nem tapad a hátfalhoz és oktagonális keresztmetszetű. A belső oldalon áll, itt látható a héber felirat: Zeckel, Leának a fia. Meghalt Tisri hónap 20-án. A külsőn magyarul: Lukács Zsigmond 1858. szept. 23. — 1912. okt. 30.⁴⁴

Klein Nándor családi sírboltja a Kudelka és Lukács síremlékek továbbfejlesztett változata. Az oszlopok a háttérfal előtt állnak és mindhárom oldaluk díszített. A háttérfal magasságban megnyújtott, helyet adva a Klein Nándor családja feliratnak. Legfelül oromzat, melyben többek között az 1913-as dátum is olvasható. Az oszlopoknak csak a szemben levő felületei sávozottak, a két szélső oldal a Lukács-sírkő mintázatát követi. Az uralkodó motívum a szőlő. A virágtartó a Mezeyével rokon, annál kicsit elnyújtottabb. A felirati tábla félkörívben végződik, ebben is a szőlő motívum jelenik meg.

A szövegek: Perec, Deborának a fia. (héberül) Klein Nándor 1839 – 1912. Raphael, Peszlnék a fia. (héberül) Klein György 1877 – 1904.⁴⁵

Mándy Ignác síremléke 1912–1913-ban készülhetett. Az előbbiek mintájára épül föl, de az anyagából következően dísztelen. A háttérfal félkörívesen bemélyített, így látszólag oszlopok keretezik. Felül oromzat zárja le. A svéd gránitból készült síremléket csak az oromzatban látható családi címer díszíti. A feliratok a következők: Kántorjánosi Mándy Ignác 1835 – 1912, Kántorjánosi Mándy Ignácné szül. Pollacsek Teréz 1840 – 1883. A lefedett sírakna lábánál virágtartó, mely kör keresztmetszetű s ugyancsak dísztelen.⁴⁶

Herzman Bertalan síremléke 1913-ban készült.⁴⁷ Eltér némileg az előzőektől, hiszen nem tartozik hozzá virágtartó. A háttérfal is más, mint az előbbieken. Két részből áll, egy szélesebb alpból s a hozzá szecessziós ível kapcsolódó oromzatos felirati táblából. A tábla keretén láthatók a díszek, melyek a Stauber és Lukács síremléken szereplőkhöz hasonlóak. Az oromzaton szembeállított madarak és a dátum. A sírkő hátulján megismétlődik a díszítés s héber feliratok jelennek meg. Herzman Bertalan 1845-ben született s 1912-ben halt meg.

Talán ugyancsak 1913-ból származik az a sírkő, melyet Vámos így említ: „*Vágó József építész apjának síremléke*”.⁴⁸ Eltér Lajta valamennyi sírkövétől, hisz ez az egyetlen, melyen a virágtartó központi helyet kap. Ezt a méreteinek köszönheti. A lábazatot a felirati tábla kötémbjével ugyanolyan szecessziós ív köti össze, mint amilyen a Herzman Bertalan sírkövén szerepelt. Itt azonban ezt az ívet gazdag ornamentika tölti ki minden oldalán. A kehelyszerű virágtartó másfélszerese a tartó felirati táblának, így ez uralja a formát. A sír kerete megegyezik az Epstein és Hirsch sírkeretével.

Lajtát 1913-tól az oltártípuson belül egy új forma foglalkoztatta. Ennek megvalósulása *Mezey Ede* síremléke.⁴⁹ Annyiban tér el az eddigiektől, hogy nem háromszögletű oromzattal záródik, hanem ívesen. Nem fogják közre oszlopok s virágtartója sincs. Díszítésben legközelebb a már ismertetett, de valamivel későbbi Kohner-sírbolttal rokon. Ez a vázából, korszából kinövő virágdísz nagyon sok síremléken megjelenik, az indák elrendezése, madarak alakja az, mely a Kohnerhez kapcsolja. A Dávid-csillag is föltűnik a motívumok között. A felirati tábla mélyített, egy négyszögletű aljzatból s az azt lezáró félkörívből áll. A nevek és dátumok: Mezey Ede 1849 – 1912, Mezey Edéné Mezey Laura 1862 – 1913. A félkörívben csőrében ágat vivő madár domborműve. A hátoldal ugyancsak díszített, a felirati tábla a belső másolata. A félkörívben domborított szív, a négyszögű aljzatban a következő héber szöveg látható: Itt nyugszik a levita Áscher, anyja neve Golde. Lea, a levita Ábrahám lánya, anyja neve Rechel. A sírkő alján Mezey Sándorné Beck Irén neve, a bevézés 1937-es. E név és a felirati tábla között levelekkel körbefogott rózsa. A sírkő oldalai lekerekítettek, vékony peremmel kiemelve. Az alulról fölfelé futó perem a hátfal tetejének közepén ér véget, bekanyarított ív a lezárása.

A Mezey Ede síremléket az 1914-es Kohner családi sírbolt követte, mely az oltártípustól eltérve a kapuépítmények sorát bővítette. 1914-ben hosszú időre megszakad a síremlékek sorozata, a következő mű – mely egyúttal az utolsó is – 1918-ból való. Ennek tervezése korábbi lehet, a kivitelezés évszáma van a kőre vésve. Stílusban legközelebb a Mezey Ede síremlékhez áll, de formában is eltér némiképp attól, ornamentikája pedig sémaszerű. Nem tudni biztosan, hogy a leegyszerűsítések miből következnek, mennyire játszhatott szerepet ebben Lajta betegsége. A kő *Dr. Bacher Vilmos* sírja fölött

áll a Salgótarjáni úti temetőben.⁵⁰ (91. kép) A félköríves fal anyagban és méretben megegyezik a Mezey-félével. A szélek pereme is ugyanúgy lekerekített. A felirati tábla is ugyanúgy helyezkedik el, de a fal formáját ismétli meg, s nincs benne figurális vagy ornamentális dísz. A fal motívuma ugyancsak vázából kinövő viráginda, de madarak nélkül. A kacskaringós indákban alulról fölfelé haladva a következő növénydíszek szerepelnek: alul egy-egy szőlőfürt, utána egy-egy tulipán, majd a következő indákban – szinte két sávnak megfelelően – mákfejek. A felirati tábla alatt, a vázából egyenesen kiemelkedve egy eddigiekhez nem hasonlítható kalászszerű növény. Már a Mezey Ede síremlék is tulajdonképpen sávszerűen egymásraépülő indákból állt össze, de az egyes motívumok jobban kötődtek a lajtai hagyományhoz. Ott madarak fogták közre a vázát s a második indadísz is helyettesítették. A felirati tábla alatt ugyanolyan stilizált virág képe tűnt föl, mint számos más Lajta-síremléken. A Bacher-sír hátsó oldalát héber feliratok díszítik. Lajtának az az igyekezete, hogy az írással s a szépen formált betűkkel dekoráljon, itt valósult meg a leginkább. Ezek a cizellált héber betűk sávos elrendezésű rovátkált díszre hasonlítanak. A betűnagyság is ritmikusan változik, sőt a sorhossz is tudatosan megválasztott.⁵¹ A fönt látható szőlőfürt az egyetlen más jellegű dísz ezen az oldalon. Szokatlan a sírkő bal keskeny oldalának felirata is: a síremlék formájával megegyező keretben „L B arch. 1918” jelzés látszik.

Birnbaum K. Imre és neje sírköve – melyet Gerle János és Kovács Attila a Művészet 1976/1. számában Lajta művészetével rokonít – valószínűleg nem az ő műve. Bár tény, hogy „Alsó részén Lajta Béla korai síremlékeinek részleteire emlékeztető népi motívumok láthatók”, a sírkő formája teljesen más, mint a lajtai művéké. Jól nyomon követhető az életműből, hogy hogyan fejlődött a sírkövek formaalakítása, s ebbe a sorba nem illik bele ez a fajta „egzotikus tömegformálás”. Ha az Ungár-síremlékkel készült volna egyidőben, talán elfogadható lenne Lajta művének. Ennek azonban ellentmond az 1919-es dátum. Lajta ebben az időben már nem kísérletezett új formákkal, sőt betegsége meg is akadályozta munkájában.

Ungár Teréz és Epstein Sándor sírjai között a Rákoskeresztúri temetőben egy ugyanolyan sírkő áll, mint dr. Bacher Vilmos sírján. Az 1921-ben elhunyt *Lajta Henrik* sírköve nemcsak a formát, hanem az ornamentikát is átmásolja a Bacher-sírról. A születési dátumból ítélve az elhunyt Lajta Béla bátyja lehetett s a család ragaszkodhatott hozzá, hogy sírján a testvér által tervezett sírkő álljon. A Bacher síremlékhez nyúltak vissza, mint az utolsó Lajta-műhöz.⁵²

Lajta nem csupán művészi gyakorlatában foglalkozott a temető- és síremlékművészet problematikájával, 1914-ben elméletileg is összegezte nézeteit. Ennek azonban megvoltak az előzményei.

Lyka Károly cikke *A temető művészete* címmel 1903-ban jelent meg – abban az évben, amikor Lajta első sírköveit készítette – a Művészet c. folyóiratban.⁵³ A temető művészete mentes mindenfajta gyakorlatias céltól – mondja –, még ha építész készíti is az építményeket, akkor sem lesz architektúra az alkotás. Mivel nem az készíti a síremléket, akinek a sírján áll, sohasem lesz olyan, amilyennek ő szerette volna. De jobb is ez így, mert „Az a halott, a ki odalenn fekszik, nem az az egyéniség többé, a ki életében volt, az élő jellemzése tehát nem lehet jellemzése a holtaknak”. Fölmerül azonban az

a kérdés, hogy az alkotónak utalnia kell-e a megholt cselekedeteire, azokra a jellemző vonásokra, amelyek az utódok emlékezetében élnek. „Ha így cselekednék, talán derekas, de köznapi munkát végezne” – válaszolja meg a kérdést a cikkíró. Szerinte, ha igazán művész a művész, akkor a sírkő visszhangja lesz annak, amit a temető, a halál gondolta benne kelt. Fontos, hogy érezze a hely hangulatát, a temető pátozását, mert enélkül nem tud „a legnagyobb kérdésről szólni a többi emberhez”. Lyka szerint a sírköveket nem is lehet formálisan elemezni, érzés dolga a megítélés.

1905-ben a Művészetben pályázatot hirdettek művészi sírkövek készítésére. A „belső érték nélkül szűkölködő” obeliszk ellen léptek föl, azt remélték a pályázattól, hogy összehozza a művészt és a megrendelőt.⁵⁴ Lyka 1906 elején *Sírkövek* c. cikkében beszámolt a pályázat eredményéről. A pályamunkák ismertetésén túl, kitért arra is, hogy milyennek kell lennie egy jó sírkőnek. Nem szabad, hogy egy új művészi síremlék hasonlítson régiebb, újabb sírkövekhez, nem másolatnak kell lennie. Figyelembe kell vennie az anyag tulajdonságait, fontos, hogy a sírkő ne asztalosmunka, bútortátrát keltse.

Ugyanebben az évben más lapok is – így a Magyar Iparművészet⁵⁵ – tudósítottak a pályázat eredményéről. Az Építő Ipar egyik számában pedig *Palóczy Antal* tollából *Művészet a temetőben* címmel egy cikk látott napvilágot, melyben a szerző néhány, a temetőkben már álló művészi sírkőre is felhívta a figyelmet.⁵⁶

Az Építő Ipar az 1908-as évben is helyet adott ennek a témakörnek. *Bánlaky Géza* cikke ugyancsak a „hivalkodó aranybetűs” obeliszk ellen emelt szót. Szerinte a technikai, szociális és higiéniai szempontoknak egyaránt érvényesülniük kell a kortárs temetőművészetben. A cél, hogy a sírkövek kiegyenlítsék a szegény és gazdag közti különbséget. A temető a sírkövek kerete, ezért szükséges az anyag- és méretkorlátozás bevezetése. A kertésznek, szobrásznak, építésznek együtt kell működnie a harmonikus temető kialakítása érdekében.⁵⁷

A Ház c. folyóiratban jelent meg *Stolczer Jenő Egy poetikus temető* c. cikke. A németországi erdei temetők típusát ismerteti, mintegy megjelölve, hogy mely irányban kell a magyar temetőművészetnek is haladnia. Kiemeli, hogy az erdei temetőkben az architektúra alárendelődik a természetnek, az alaphangulatot az erdő adja meg. A területet lehetőleg kevésbé használják ki, csiszolt gárnitot, fényezett márványt nem állítanak, sírt sehol be nem kerítenek. A sírkövek alacsonyak, dísztelenek, egymáshoz viszonyulnak.⁵⁸

Petrik Albert A temető művészete címmel ugyancsak 1909-ben, az Építő Iparban foglalta össze nézeteit a temetőművészettel kapcsolatban. Az olaszországi temetők példáját említi arra vonatkozóan, hogy milyennek kell lennie egy szép temetőnek. Olaszországban a temetőt két részre osztják, az egyik részbe azok temetnek, akik nem tudnak művészi sírt állítani hozzátartozójuknak, a másikban pedig csak művészi sírok állhatnak. Az előbbiben egyszerű fedőlapok találhatók, mindenfajta díszről mentesen. Itt a virágokon van a hangsúly, azok fejezik ki a kegyeletet. A másik részben árkádsírok és mauzóleumok találhatók. A kettő kombinálását tartaná célszerűnek Magyarországon is meghonosítani, úgy, hogy csak árkádsírok és mauzóleumok állnának a temetőben, az összekötő részekben pedig a fedőlapos sírok kapnának helyet. Így ír erről: „Ennek az elrendezésnek szépsége abban nyilvánul meg, hogy a szem szabadon tekinthet végig a temetőn,

amelynek változatos tagoltságot ad az árkád s a néhány önálló mauzóleum, amely az utak kereszteződésénél képződő tereken szokott állani.”⁵⁹

Szinte ennek a cikkének a kiegészítése az *Élet* c. folyóiratban 1910-ben megjelent *A kerepesi temető* c. írása.⁶⁰ Petrik szerint akkor válik a sírkő műalkotássá, ha a művész ki tudja fejezni a műben azt a gondolatot, amit „a megindult lélek a halál nagy titkáról megérez”. Úgy érzi, a harmonikus temetőkép és az elhunyttal kapcsolatos információk nem összeilleszthetők, mert „hiányzik belőlük a temető sajátos hangulata. Nem éreztetnek meg velünk semmit az elmúlás nagy melankóliájából. Többet adnak az elhaltól mint a halálról. (...) A tudásnak pedig nincsen hangulata, hangulat nélkül pedig nincsen temető-művészet.” Ugyanakkor – nem minden ellentmondás nélkül – arra is utal, hogy a sírkő hatása intenzívebbé válik, ha sejtet valamit a megholt egyéniségéből.

Cholnoky Viktor A temető esztétikája c. cikke szerint akkor lesz igazán művészi a temető, ha a „Voltunk, vagyunk és – leszünk” gondolatot fejezi ki az elrendezéssel és a sírkövek formájával.⁶¹

1910 után elcsendesedtek a temetőművészet körüli viták, 1912-ben tért vissza a téma a szakirodalomban. Két cikk jelent meg ekkor a Magyar Iparművészetben. *A Művészet a temetőkben* című a Stolczer- és Bánlaky-féle cikkek továbbgondolása. Stolczer gondolataihoz kapcsolódik amennyiben az erdei temetőket veszi alapul. Az ismeretlen szerző szintén úgy érzi, hogy a kőrengeteg-temetők helyébe egy új temetőtípusnak kell lépnie, de szerinte nem megfelelő az erdei temetők típusa. Ez csinált tájakká változtatja a temetőt, nem fejezi ki az élők számára az elmúlás gondolatát. „Erre pedig csakis az architektónikusan megtervezett temető képes” – mondja. Bánlaky gondolatával zárja mondanóját: a sírköveknek a szegény és gazdag közti különbséget kell megszüntetniük.⁶²

Nádai Pál cikke *A sírkertekről* címmel nem tartja feladatának, hogy utat mutasson a temetőművészetnek, csak egy-két hibára hívja föl a figyelmet. Először annak a hamisságára utal ahogyan a sírkögyárosok értelmezik „a halálban midnyájan egyenlők vagyunk” gondolatot, amikor teljesen egyforma sírköveket gyártanak. Felidézi a francia, német és osztrák temetőket és hangsúlyozza, hogy a temetőben is meg kell nyilvánulnia a nemzeti karakternek. Szerinte a magyar sírköveknek az a hibájuk, hogy a „német építészeti stílus ránehezedik a formára”⁶³

1913. október 20-án összeült a Magyar Iparművészeti Társulat, hogy megvitassa a temetőművészetrel kapcsolatos problémákat. A gyűlésen többek között felszólalt Telcs Ede és Lajta is, valamint a gyárosok közül Gerenday. Megállapították, hogy meg kell akadályozni az obeliszk és „iparmárványok” elterjedését. Elhatározták, hogy pályázatot fognak kiírni, a beérkezett pályaművekből pedig egy mintatemetőt hoznak létre. A mintatemető a német temetőkiállítások gondolatát fejlesztette tovább. A magyar folyóiratok mindig tudósítottak a német kiállításokról, dicsérve az új kezdeményezéseket.⁶⁴ A Magyar Iparművészeti Társulat 1914 elején meg is hirdette a pályázatot s hamarosan beszámolt az eredményekről.⁶⁵ Ekkor jelent meg *Lajta Béla cikke*, mely feltehetőleg a Magyar Iparművészeti Társulat említett ülésén hangoztatott nézeteinek összefoglalása volt.⁶⁶

Lajta cikkét azzal kezdi, hogy magyarázatot keres a temetők művészetlenségének okára. Úgy látja, hogy a nagyvárosi temetők ökonomikusabb térkihasználást igényelnek. Történeti visszatekintésében felidézi az egyiptomi, zsidó, görög, római, ókeresztény, gótikus és reneszánsz kultúrák temetkezési formáit. Szerinte amíg a vallási világkép domi-

nált, harmonikus, szép temetők alakultak ki, de miután a halál vallásos értelmezését kezdte a természettudományos magyarázat, ez az egység fölbomlott. A temetők művészietlenségének másik, közvetlenebb oka, hogy a sírkögyárak tömegtermelése nagyfokú uniformizáltságot teremt. Ez ellen hozták létre az erdőtemetőket, melyek azonban nem tükröznék temetői hangulatot, hiszen a fák, bokrok eltakarják a sírokat. Az ilyen jellegű temetőknek pusztán az az előnyük, hogy később parkká alakíthatók. A művészi elrendezésű temető egy lehetséges példaként a következő tervet vázolja: „Képzeljünk el egy négyszögű parcellát, (...) körülövezzük egy olyan magas nyírott sövényvel, amelyen átlátni nem lehet, úgy, hogy a parcella belseje egy architektónikusan lezárt egészé válik és ha a parcella közepére, egy négyszögű térségbe, egy kiemelkedő emléket állítunk, a sírokat pedig a kis négyszög oldalával párhuzamosan futó és mindig nagybodó négyszögsorok közé helyezzük el, az elrendezés architektónikus lesz. A sorokban minden emlék egyforma: stela [sic!], fekvő kő vagy bármily más egyszerű alakú kő. A parcellát két főút keresztezné, amelyekről a sövényből kivágott félkörű kapunyíláson az utakra lehetne jutni. Az utak mentén zárt tömbök keletkeznének, egységes tömeghatással. A temető utcájának meglesz az architektúrája, csöndes falsíkokkal, amelyekben ritmikus távolságban tehetősebbeknek nagyobb monumentumait lehetne elhelyezni. Egy ily út axisában képzeljünk el egy nagy tumulust, lépcsős teraszokkal és minden teraszfalon egy-két sírhellyel. Szegény emberek sírhelyei lehetnének a tumulusban. (...) Milyen pazar látvány volna egy virágokból alkotott, teraszszerű nagy piramis!” Tulajdonképpen Petrik Albert koncepcióját kapcsolja össze Lykának a következő elképzelésével: „Semi ok nincs rá, hoy ne formáljuk át a temető céljaira kiszabott területet teraszokká, a régi függőkertek mintájára, hatalmas feljárókkal, nagyszabású lépcsővonulatokkal”.⁶⁷ Lykától átveszi a teraszos megoldást, Petriktől pedig a szegényebb, gazdagabb sírkövek elkülönítésének elvét. Ehhez fűzi hozzá saját elképzelését: a zárt parcellák kialakításának tervét, s nagy szerepet szán a virágoknak.

Budapesten ekkor csak körengeteg-temetők álltak, egyik sem volt művészi elrendezésű. A két zsidó temető sem volt kivétel ez alól, bár a sírkövek szoros egymás mellé állítása a zsidó temetkezési tradícióból is magyarázható, nem egyértelműen kritizálandó. A parcellákat csak az utak választották el egymástól, a sírkövek anyaga, mérete és formája hagyományosan közel azonos volt. A századforduló körül kezdik tükrözni a zsidó temetők is a vagyoni különbségeket, a módosabb polgárok, tőkések, bankárok gyakran a legdrágább kövekből, márványból és svéd gránitból terjedelmes sírboltokat építtetnek maguknak, ill. hozzátartozójuknak, melyeket a bejárat fal mellé állítanak. A díszítettségben is jelentős változás áll be. A korábbi síkdíszítést elhagyják, egyre gyakrabban tűnnek fel az oszlopok, féloszlopok, tympanonos lezárások, lépcsőzetek, melyek a 19. sz. végéig idegenek voltak a zsidó temetőművészetben. A 20. sz. első évtizedeiben készült zsidó síremlékek egyes képet mutatnak. Három irányzat él párhuzamosan egymás mellett. Megtalálhatók a középkori sírkövekből alakult fejfa-típusú síremlékek, melyek gyakran ornamentálisan díszítettek, s az ornamentika továbbra is szimbolikus jelentést hordoz. Ugyanekkor megjelenik az egységes világképű, vallási temetőben is e típus gyári változata: az obeliszkek. Az obeliszkek általában díszítetlenek, de előfordul, hogy egyes zsidó szimbólumok foltúnnek rajtuk.⁶⁸ A másik irányzatot az említett sírboltok képviselik. Az ismertetett tanulmányokból kitűnik, hogy egyre több művész és művészeti író szállt szembe az obeliszkek és sírboltok eluralkodásával. Kritikájuk azonban nem veze-

tett radikálisan új eredményre. Lajta is ennek az irányzatnak a képviselője, bár gyakorlati tevékenysége csak a meglevő formák módosításáig terjedt. Valójában az ő – és néhány vele egyidőben fellépő művész – sírkövei alkotják a harmadik típust, mely az előző kettő keveredéséből áll. Mindhárom típus tisztán architektonikus jellegű, a szobrászi ábrázolásokat a vallás tiltotta.⁶⁹ Lajta obeliszkeket ugyan már nem készít, de fejfa-típusú síremlékei a tradicionális zsidó sírkövek és az obeliszk hatásától tanúskodnak. Formában és méretben – különösen az első sírkövek – az obeliszk példáját követik, díszítésben a középkori zsidó ornamentikát élesztik újjá. Több olyan szimbolikus ábrázolás szerepel a sírköveken, mely a vallásos ember számára egyértelmű jelentésű, ugyanúgy olvasható, mint az írás. Az absztrakt formák előképei is föllelhetők a zsidó vallás kultikus tárgyain. Lajta azonban nem maradt meg a zsidó szimbolika világánál, sírkövein magyar népi ornamentikát is alkalmazott. A virágok, a madarak – mint már említettem – erdélyi és felvidéki népi textíliák, agyagedények, fafaragások díszekre emlékeztetnek. Gyakran el is feledtetik velünk a temetői légkört, nem tükrözik a halál, az elmúlás gondolatát. A szemet gyönyörködtető díszek – ha nem ismerjük utalásukat, és nincs is minden egyes motívumnak szimbolikus jelentése – tavaszi, vidám hangulatot sugallnak. Épületein ugyanezek a motívumok jelennek meg, tehát elsődlegesen díszítő funkciójuk. Lajta – összhangban a korabeli művészeti felfogással – sosem az elhunytat idézi, nem is utal jellemre, személyes vonatkozásokra. Néha ugyan – vélhetőleg a megrendelő igényének megfelelően – alkalmazza a családi címert, de annak is elsősorban dekoratív szerepet szán. Síremlékei úgy szólnak az élőkhez, hogy feledtetni igyekeznek a szeretett elvesztésének fájdalmát. A faragott virágmotívumok, mintha az élő virágcsokrokat helyettesítenék, melyeknek cikkében fontos szerepet szán. Leginkább mégis díszítetlen síremlékei teremtenek temetői hangulatot, mivel a részletek nem vonják el a figyelmet a helyről és az emlékezésről. Szinte egyénisége van valamennyi kőnek, ami azt igazolja, hogy a művész méltó emlékművet állított a ma már névtelen halottaknak.

JEGYZETEK

1. BÁRDOS A.: Lajta Béla. Művészet, 1913, 291. p.
2. VÁMOS F.: Lajta Béla. Akadémiai, Bp., 1970. Ennek rövidített változata korábbi: F. Vámos: Béla Lajta. A Hungarian Architect at the Beginning of the XXth Century. Acta Historiae Artium tom. XV. fasc. 1–2. 1969, 163–199. p. Lajtáról, ill. síremlékművészetéről lásd még a következőket: GERŐ Ö.: Lajta Béla. Vasárnapi Újság, 1911/42. 842–844. p.; NÁDAI P.: Egy modern városépítőről. Lajta Béla művészete. Magyar Iparművészet, 1914, 122–125. p.; NÁDAI P.: Lajta Béla életműve. Ars Una, 1924/8–9. sz., Egy kiváló magyar műépítész emlékezete. NÁDAI PÁL Lajta Béláról. Új Élet, 1956 szept. 5. p.
3. Lajta ritkán jutott nagyobb megbízásokhoz, bár a legtöbb – ez időben – meghirdetett tervpályázaton részt vett. Ilyen volt pl. a Vörösmarty-szobor tervpályázata, a Kossuth-mauzóleumé, az Erzsébet-emlékműé, a Tőzsdéé, a Kultuszminisztérium épületéé, a Nemzeti Színházé, valamint a Fővárosi Könyvtár épületének tervezésére kiírt pályázat. Megvalósult elképzeléseinek száma elenyésző terveikhez képest, életművében a síremlékek szerepelnek a legnagyobb számban.
4. Lajta a bartóki gondolatot igyekezett fölállalni művészetével. Rögtön külföldről való hazatérése után népművészeti gyűjtőútra ment Erdélybe és a Felvidékre. Egyedülálló fénykép- és népművészeti – textília, agyagedény, fejfa, bútór – gyűjteménye volt.
5. Rákoskeresztúr, 2. parcella, 46. sor, 7. sír.
6. Vámos 1970, i. m., 60. p.

7. U.o.

8. Rákoskeresztúr, 2.parcella, 46.sor, 5.sír.

9. A név a Vámos monográfiában tévesen Matildként szerepel. Vámos, i.m., 299.p., 29.lj.

10. Vámos feltételezi, hogy ez is felvidéki cserepekről vett motívum. Vámos, i.m., 70.p.

11. A Léderer sírkövet Vámos nem említi monográfiájában, fényképe a Ház c. folyóirat 1910-es évfolyamának képanyagában szerepel. A fényképen látható s a Salgótarjáni úti temető legrégebbi részében álló síremlék némileg eltér egymástól. A fényképen a fejezet három egyre szélesedő és egy keskeny lezáró kőlapból áll, a valóságban mindössze egyből, ami szélességben a nyaktag alattal egyezik meg. Így valójában fejezet nélküli ma a síremlék s ezáltal aránytalan is.

12. Rákoskeresztúr, 5.parcella, 38.sor, 6.sír. Vámos Ferenc könyvében részletesen elemzi.

13. Rákoskeresztúr, 5.parcella, 39.sor, 35.sír.

14. Rákoskeresztúr, pontos helye ismeretlen. Fényképe megjelent a Magyar Iparművészet 1914-es évfolyamában Lajta cikke mellett és Vámos is közli könyvében. Vámos csak a fényképét közli helymegjelölés nélkül.

15. Rákoskeresztúr, pontos helye ugyancsak ismeretlen. Elképzelhető, hogy egymás szomszédságban állnak, a Vámos könyvben szereplő fénykép erre enged következtetni. A szerző ezt a síremléket sem elemzi.

16. Az elbeszélés tartalmi egysége szó szerint megegyezik az előző sírkőével. Elírás is látható a szövegben, 1808 helyett az 1848-as dátum szerepel.

17. Valószínűleg Rákoskeresztúron van a sírkő, de a temetői karton által megjelölt sírhelyen nem áll.

Az is elképzelhető, hogy ez a jeltelen sír egy ugyancsak 1912-ben elhunyt, másik Káldor László sírja.

18. Vámos – hasonlóan az előbbihez – csak a fényképet közli. A síremlék valószínűleg Rákoskeresztúron áll, de temetői kartonját nem találták.

19. Az információ Schöner Alfrédától származik, köszönöm neki a zsidó ornamentikára és a héber feliratok magyarázatára vonatkozó segítségét.

20. Rákoskeresztúr, jobb oldali 8. sírbolt.

21. Vámos a nevet tévesen Schmiedlnek tünteti fel, a síremléket részletesen elemzi. Vámos, i.m., 60.p.

22. A sírbolt ma már sajnos nagyon rossz állapotban van a pirogránit díszítés a külsőn és a belsően egyaránt megrongálódott, több helyen le is omlott. A kapu a rozsdá martaléka lett, bár ma még áll, de a legkisebb mozdításra is széteshet.

23. Vámos NIKELSZKY G.: A Zsolnay-gyár művészete (Bp. 1959) c. munkája alapján adatl.

24. Az erőt és a hatalmat szimbolizálja, egyaránt utal Jákob fiára, Judára s a későbbi birodalomra, Judeára.

Jákob áldása a következő: „Juda! téged magasztalnak atyádfiai, kezed ellenségeidnek nyakán lesz s meghajolnak előtted atyáidnak fiai. Oroszlánykölyök Juda; zsákmányt ejtvén, felmentél, fiam! Lehevert, lenyugodott, mint a him-oroszlán, és mint nőstény oroszlán; ki veri őt fel? Nem múlik el Judától a fejedelmi bot, sem a vezéri pálcza térdei közül; míg eljő Siló, és a népek néki engednek.” (Mózes I. könyve, 49. rész, 8. 9. 10. vers.)

25. Az idézetek között egyaránt találhatók a megholt Gries Benjáminnéra utalók s a halál tényét említők. „Csalárd a kedvesség, és hiábavaló a szépség; a mely asszony féli az Urat, az szerez dicséretet magának!” (Példabeszédek 31. rész, 30. vers) – mondja az egyik ablak alatti felirat. Egy másik így szól: „Imé én halni járok” (Mózes I. könyve, 25. rész, 32. vers). Lajta teljesen kiemeli szöveggörnyezetéből ezt a sort, ami ezáltal az eredetétől egészen eltérő jelentést kap. Így a halálra vonatkozik, holott az ótestamentumi szövegben Ézsau a vadászatra utalt, amikor ezt mondta („Imé én halni járok, mire való hát nekem az én elsőszülöttségem?”) s eladta elsőszülöttségét öccsének, Jákobnak egy tál lencséért.

A sírbolt többi felirata nem olvasható.

26. Vámos mindkettőt részletesen elemzi. Rákoskeresztúron állnak a bal oldali sírboltok között, a Schwarcz á 28., a Greiner a 36. sírhelyen. A borostyán úgy benőtte őket, hogy szinte semmi sem látszik belőlük.

27. Sajnos a nevek nem olvashatók.

28. Feltehetőleg a stilizált növényi dísz szomorúfüzet ábrázol. Az oroszlanfej a Guttmann-sírbolt kapuőrzoihez hasonló.

29. Salgótarjáni út. A bal oldali sírboltok között.

30. Rákoskeresztúr, 1. parcella, 24. sor, 2. sír. A síremlék pár évvel ezelőtt teljesen össze volt törve, 1982-ben restauráltatta Szabolcsi Miklós a Budapesti Műemléki Felügyelőség irányításával.
 31. A sírkő Brandys temetőjéből való. Fényképét közli Jan Heřman *Jüdische Friedhöfe in Böhmen und Mahren* (Rat der Jüdischen Kulturgemeinden in der CSR Praha) c. könyvében, 9. kép.
 32. Vámos, i.m., 197.p.
 33. A Gavosdiai sírbolt a Salgótarjáni úti temetőben áll, a bejárattal egy irányban. A tervet l. Magyar Iparművészet, 1914, 116. p.
 34. Művészet, 1976/1, 32. p.
 35. Salgótarjáni út, a bal oldali sírboltok között. A nevekről megjegyzendő, hogy a fő felirat – Sváb Imre : Sváb Sándor : Sváb Gyula – alatt két függőleges sávban helyezkednek el, s ugyanolyan absztrakt jel keretezi valamennyit, amilyen a sírbolt külső oldalán végigfutó héber feliratdísz is lezárja.
 36. Ezek a virágtartók jól láthatók is a könyvben közölt fényképeken.
 37. A síremlék a Salgótarjáni úton áll, átlósan szemben az előbbivel.
 38. Salgótarjáni út, a bejárat kapuhoz közel. Vámos a sírkövet nem említi.
 39. Rákoskeresztúr, a bal oldali sírboltok között, a 39. sírhelyen.
 40. Salgótarjáni út. Vámos a sírkövet nem elemzi, de fényképét közli. Méreteket sehol sem tüntet fel. A síremlék a fénykép alapján rendkívül nagynek tűnik, holott a valóságban Lajta legkisebb sírköve.
 41. Rákoskeresztúr, 3/J parcella, 29.sor, 28.sír. Vámos csak a fényképét közli.
 42. A sír valószínűleg Rákoskeresztúron van, de temetői katonja nem került elő. Vámos nem említi. Az *Ars Una* közli a fényképét, de a diszek és feliratok a fotón alig látszanak.
 43. Rákoskeresztúr, 3/J parcella, 28.sor, 6.sír.
 44. Lukács Zsigmond sírkövééről Vámos nem beszél, de több fényképet is bemutat róla. Található: Rákoskeresztúr, 3/B parcella, 32.sor, 27.sír.
 45. Rákoskeresztúr, jobb 34. sírbolt. Ezt a sírhelyet teljesen benövi a borostyán, nem látszik, hogy milyen az építmény. Vámos nem beszél a sírkőről, de fényképét közli.
 46. Vámos csak fényképet közöl róla. A sírkő a Salgótarjáni úti temetőben áll, fedőlapja hiányzik, oromzata sérült.
 47. Salgótarjáni út, egy sorban a Bodánsky síremlékkel. Vámos valószínűleg nem találta meg a temetőben a sírkövet, mert olyan fényképet közöl róla, mely 1924 előtt készült, hisz nem szerepel rajta az ekkor elhunyt feleség neve.
 48. Vámos, i.m., 255.p., 264. kép.
 49. Rákoskeresztúr, 3/J parcella, 29.sor, 26.sír.
 50. Vámos ezt a sírkövet nem említi Lajta művei között. A sír a Salgótarjáni úton található.
 51. A tárgyaló sírkövek héber feliratait fénykép alapján Schöner Alfréd fordította le. Az erről a sírkőről készült fényképen azonban a felirat nem olvasható. A későbbiekben talán érdemes lenne a héber feliratot is megvizsgálni, hiszen egyik korábbi sírkövön sem került így a centrumba, sehol sem vonta magára ennyire a figyelmet.
 52. Rákoskeresztúr, 2.parcella, 46.sor, 6.sír.
 53. LYKA K.: A temető művészete. Művészet, 1903, 38–45.p.
 54. Művészeti sírkövekről. Művészet, 1905, 411.p.
 55. Eldölt művészi sírkőpályázat. Magyar Iparművészet, 1906, 30.p.
 56. PALÓCZI A.: Művészet a temetőben. Építő Ipar, 1906, 405.p.
 57. BÁNLAKY G.: Művészet a temetőben. Építő Ipar, 1908, 411.p.
 58. STOLCZER J.: Egy poetikus temető. A Ház, 1909, 153–157.p.
 59. PETRIK A.: A temető művészete. Építő Ipar, 1909, 399–400.p.
 60. PETRIK A.: A kerepesi temető. Élet, 1910, 555–559.p.
 61. CHOLNOKY V.: A temető esztétikája. A Ház, 1910, 167–170.p.
 62. Művészet a temetőkben. Magyar Iparművészet, 1912, 62.p.
 63. NÁDAI P.: Sírkertekről. Magyar Iparművészet, 1912, 281.p.
 64. Temető esztétika. Magyar Iparművészet, 1913, 418.p.
 65. Pályázat síremlékek terveire. Magyar Iparművészet, 1914, 101.p.
- A síremlékpályázat eredménye. Uo. 137.p.

66. LAJTA B.: A temető művészete. Uo. 137.p.

67. Idézi VADAS J.: Halandó művészet, Élet és Irodalom, 1977, máj. 14.

68. Leggyakrabban a Dávid-csillag és az áldó kezek motívuma tűnik fel. Elvértve, egyes sírköveken föltűnnek a szőlő, a mák, a saskeselyű és a képzeletszülte szörnyek figurái. Mivel egyes szimbólumok Lajtánál megismétlődnek, érdemes ezekről részletesebben beszélni. Erdélyi Lajos Régi zsidó temetők művészete c. könyvében (Kriterion, Bukarest, 1980) kitér számos ilyen díszítőmotívum magyarázatára, írása nyomán ismertetem ezeket. „A hétágú Menora, a három- és ötágú szombati gyertyatartó a legősibb időktől fogva az Izraelhez való tartozást hirdeti, akárcsak a Dávid-csillag” – írja Erdélyi a 25. oldalon, s ilyen díszek jelennek meg Lajtánál az Epstein, a Gries, a Bródy, a Stauber, a Gavosdiai és a Mezey Ede síremlékeken.

„Gyakori a származásra való utalás. A kohaniták áldásra kiterjesztett kezein a két hüvelykujj összeér, a többi ujj kettős elrendezésben.” Ezt a motívumot Lajta egyik sírkövén sem használta, de az egyik leggyakoribb a zsidó temetőekben. A kancsót, melyből esetleg vizet öntenek a kézre, Lajta ugyancsak nem szerepeltette díszei között. Ezt a levitákra – a szentélyben kisegítő szolgálatot végzőkre – utaló jelképet elhagyta, héber feliratai azonban jelzik, hogy az elhunyt a levitákhoz tartozott.

A lelki gazdagságot jelképező szőlőfürt – l. a Lukács, Klein Nándor, dr. Bacher Vilmos síremlékeken – egy bibliai történetre utal. Mózes kémeket küldött előre Kánaán földjére, hogy megtudja milyen gazdag az a terület, ahová népét vezeti s amit ő nem láthat meg. A kémek hatalmas szőlőfürttel érkeztek vissza az Igéret földjének gazdagságát bizonyítva. A Bibliában jártas emberek sírköveire szokták ezt a motívumot kifaragni.

A családi címer – l. Mándy, Gavosdiai, Kohner sírkövek – egyenértékű az elhunyt ábrázolásával. A családi címer állata gyakran az elhunyt nevére is utal. „...énekesmadarak, továbbá a szimbolikus halálmadár láthatók a sírköveken. De föltűnnek képzeletszülte fantasztikus szörnyek is (...), amelyek az ősi Izrael, sőt az asszír-babilóniai vagy egyiptomi kultúra formakincsének töretlen átmentésére utalnak.” Erdélyi számtalan változatát bemutatja a madárábrázolásoknak, a Lajta-sírokon is többször föltűnnek hasonlóak. Bár magyarázható szerepük a zsidó tradícióból is, úgy érzem inkább a magyar népi ornamentika hatásáról tanúskodnak. Lajtánál csupán a saskeselyű magyarázható a Bibliából. Erdélyi Lajos idézetekkel bizonyítja, hogy mit jelképezhet ez a madár. Lehet a „családi fészek békéjét-biztonságát óvó szülők jelképe”, lehet az „Istenhez közelálló, mélyen vallásos emberé”, lehet az erős fizikumú férfi megjelenítője és számos más jelentéssel is bírhat. Ez a madár a Sváb-sírbolt őrzőmadara.

Erdélyi Lajos egyes zsidó sírköveken is előforduló, de a keresztény temetőekben is megtalálható motívumokat is említ. Ilyen pl. a szív és a sávozás, melynek szerinte szláv előzményei vannak.

69. A Bibliában a következő vers szerepel:

„Ne csinálj magadnak faragott képet, és semmi hasonlót azokhoz, a melyek fenn az égben, vagy a melyek alatt a földön, vagy a melyek a vizekben a föld alatt vannak.” (Mózes V. könyve, 5. rész, 8. vers)

Az idézetek a Szent Bibliából valók. Ford. Károli Gáspár. Az eredeti szöveggel egybevetett és átdolgozott kiadás. Bp., 1928.

KÉSEI RECENZÍÓ EGY TEMETŐESZTÉTIKAI KIADVÁNYRÓL

Művészet-, sőt kultúrtörténeti érdekesség a két háború közti időszak egyik – feltehetőleg kevés figyelemre méltatott – kiadványa, a *Modern síremlékek*. Összegyűjtötte Rosner Ármin, megjelentette a Kő és Műkő kiadóhivatala (é.n., valószínűleg 1932-ben), 238 oldal terjedelemben. A fedőlapot Kaesz Gyula tervezte, igen mértéktartó tipográfiai felfogásban: a címfelirat aranyozott betűi egy semleges háttérből axonometriával kiemelt, fekete sírlap felirataként jelennek meg, s a sematikusan jelzett két karika talán halványan a sírkőlap kiemelése és a könyv kinyitása közti párhuzamra is utal. (Az egyidejűleg megjelent német nyelvű verzión fekete alapon fehér sírlapot láthatunk.)

A kiadó mintegy 150 tervet gyűjtött össze, „egyenesen azzal a céllal, hogy a sírkőiparosok azokat tetszőlegesen megvalósíthassák”. A szándék kimondottan ízlésnemesítő célzatú, de nem tagadja a jól felfogott üzleti érdeket sem: pontos címjegyzék sorolja fel a terveket készítő mintegy 50–60 építőművészt, építész mérnököt, szobrász- és iparművészt vagy kőfaragót, akikhez további megrendelésekkel közvetlenül is lehet fordulni. (A könyv második része már felállított síremlékeket tartalmaz – ezek szigorú copyright alatt állnak.)

Rosner a bevezető tanulmányban röviden áttekinti a síremlék történetét, s arra a következtetésre jut, hogy a nagyvárosi fejlődés nyomán századunk megérett a műfaj reformjára. Példamutatónak tartja a német „Waldfriedhof”-kezdeményezéseket, melyek a szabványosítás elvét a meglevő természeti adottságokkal kívánják egyensúlyba hozni. Más vonatkozásokban is erősen németes orientációjú ez az írás: felmérve a síremlék-szobrászat fokozatos visszaszorulását, és (egyébként egészséges) alárendelődését az építészetnek, a „műhelyi formák” (Werkform) új megbecsülését veszi észre. „Talán úgy lehetne mondani, hogy az obeliszk-gyárak lelketlen nagyiparától és a sírkő-szobrászat színházi rendezőitől az egyszerű, de nem érzéstelen sírkőiparoshoz óhajt visszatérni a vásárlók s rendelők legnagyobb része.” Az általa készített „kvalitásos árut” (szemben a „tömegáruval”) Németországban a „Birodalmi temető- és síremlékbizottság” látja el jellel, s így cenzúramentes. Ugyanakkor van jövője az ízléses szériatermékeknek is, melyeknek egyik iránymutatója érezhetően – bár a szerző által be nem vallottan – a Bauhaus. Erre utal a síremlék és a szimbólumok, díszítmények kapcsolatában követendő, s a nagyvárosi építészet fejlődéséből leszűrte alapelv hangoztatása is: „anyagigazság, a műhelymunka megéreztetése, a tárgyilagosság” vagyis „a kő milyenségét minden körülmé-

nyek közt őszintén fel kell tártani. A műhelyanyag (Werkstoff) önmagáért beszél.” Fejtegetéseit a német „temetőesztétikai bizottságok”, illetve „az egész birodalom temetőesztétikáját szolgáló szövetségi központ Drezdában” népszerűsítő munkájára hivatkozással fejezi be a szerző.

A képanyag ismertetését célszerűbb a második résszel kezdeni, ugyanis a már megépült síremlékekből a század első évtizedeinek temetőművészeti képe bontakozik ki: akademizmus (Wessely, Löffler, Pásztor, Strobl), neobarokk (Magyar Kőipar), szecesszió (Maróthy Rintel Ráth György- emléke), de a kezdődő modernizmus és szobrászati realizmus is, olyan nevekkal, mint Seenger és Tólos, Ohmann Béla (Ady), illetve Medgyessy és Csorba.

Ezek az irányzatok persze a nagyközönség számára javasolt, egyszerűbb tervek, vázlatok között is felismerhetők. Meglepő azonban, hogy mindjárt a tervanyag elején az egész kötet „legavantgardistább” javaslatát láthatjuk: Kaesz Gyula már-már bizarr, bauhausos modul-síremlékét, amit 11 geometrikus elemből ki-kí a maga ízlése szerint állíthat össze. Mednyánszky, Nándor, Antal, Ligeti, Árkay, Kozma és mások követik ezt a konstruktivistá stílusigazodást, masszív téglatest sírköveikkel, melyeknek egyetlen díszét a felirat képezi. Különösen érdekesek Gerenday Antal merészen formált, kubisztikus–art decós, tördelt tömegei. Míg Kozma Lajos ekkor már egyértelműen a modernizmus híve, addig az általa korábban képviselt neobarokk nyomán halad a tervezők nagyobbik hányada. Az ornamentals ugyan náluk is háttérbe szorul, de szép számmal alkalmaznak volutákat, hullámzó profilokat, kartusokat. Itt jegyzendő meg, hogy a mérték-tartó díszítmények között fokozottan érvényesülnek az elengedhetetlen halotti szimbólumok, így a kötet anyagán érdekes jel-nyelvi, statisztikus elemzést lehetne elvégezni a 30-as évek magyar „temetőszemiotikája” vonatkozásában. (Természetesen a keresztiek dominálnak, másfelől a Dávid-csillagok, kőtáblák és hétágú gyertyatartók. Mind a keresztények, mind az izraeliták kedvelik a koszorúkat, urnákat, vázákat és virágmotívumokat és ezek kombinációit. A galambok, szomorúfüzek meglehetősen háttérbe szorultak.) Az utolsóként közölt monumentális tervek között – családi sírboltok, mauzóleumok, temetőkapolnák – jól felismerhetők a „római iskola” által ihletett, árka-dos formák (Bálint és Sándori).

A tervek grafikai előadásmódja ugyancsak korjelző értékű. Mint az időszak építész-rajzain, itt is uralkodnak a nagyvonalúan fény-árnyékos satírozások, de nem ritka a pontozásos vagy vonalkázásos rajzmodor néhány típusa vagy a posztszecessziós körvonalrajz sem. Ami pedig a feliratoknak a terveken való jelzését illeti, nyilván fel sem tűnik a szakmabelieknek, de a laikust olykor elszórakoztathatja egy-egy „1900–1931 ABCDEFGHIJ ISTEN VELED” vagy „ITT NYUGSZIK HÁRI JÁNOS BÉKE PORAIRA” típusú betűminta kiböngészése.

Végül érdekes következtetéseket vonhatunk le a könyv végén közölt hirdetések-ből is. A hazai és külföldi márványbányák, kőmegmunkálógépek, különféle temetkezési kellékek reklámjait áttanulmányozva kideríthetjük, hogy Rosner Ármin nemcsak „A betűrajzolás”, „Sírvirágok” és hasonló című segédkönyvek kiadásával foglalkozott a Kő és Műkő Fiumei úti hivatalában, hanem jóval szerteágazóbb érdekeltségei is voltak. E cím alatt, a Magyar Kőipar és Sírkőgyár RT. központjában volt egyszersmind a Kőfaragó-, Műkő-, Cementáru-, Építőipari Anyagok és Kellékek Szaküzlete, a bajor Emil Offenbacher A.-G. gép- és csiszolókoronggyár vagy a bécsi Paul Rotter-féle vörösréz és bronz sírdísz-kereskedés magyarországi vezérképviselte is.

A KEREPESI ÉS A FARKASRÉTI TEMETŐ ÚJABB SÍREMLÉKEIRŐL

„Ahogyan halottainkat tiszteljük, úgy viselkedünk az élőkkel is.”

(N. Lenau)

A dolgozat célja az elmúlt évek reprezentatív, a Kerepesi és a Farkasréti temetőben található, művészi szándékkal készült síremlékeinek vizsgálata. A szelekció oka, hogy a köztemetőkbeli sírkőtömeg-termelés sztereotípiáinak vizsgálata inkább szociálpszichológiai, mint művészettörténeti elemzés tárgya lehet. Természetesen nem kerülhető el ezen jelenségek érintőleges vizsgálata sem, mivel hatásuk az általunk vizsgált anyagban is érvényesült. Ezért mielőtt az újabb síremlékek elemzésére térnénk, szükségesnek tartom azon szellemi változások vázlatos vizsgálatát, melyek a múlt század vége óta a halál és a temetőművészet felfogásában lezajlottak, s melyek végkifejlete a mai síremlékek szemléletét és művészi megformálását is meghatározza. Röviden áttekintjük a két temetőben található síremlékek főbb típusainak, ikonográfiájuk változásainak történetét is, melyek az említett szellemi, mentalitásbeli változásokat kőben hagyták ránk. Szükséges ez azért is, mivel a temetőművészet rendkívül konzervatív jellegű, így a 20-as, 30-as években kialakult típusok a mai síremlékeknek is túlnyomó többségét teszik ki.

A budapesti temetők síremlékeinek időben első csoportját az 1849-ben megnyílt, de emlékeit inkább csak a hatvanas évektől őrző Kerepesi temetőben található neogótikus sírok alkotják. Szinte kizárólag építészeti jellegűek, szobrászi díszük nincs, vagy csak nagyon minimális, s az sem figurális jellegű; az építészeti motívumoknak alárendelt kiegészítő, jelszerű elem; melyek közül leggyakoribb a kereszt és a váza, gyakran lepellet letakarva.

Ezek az építészeti síremlékek nem kötődnek közvetlenül a halott személyéhez, nem az elhunyt családtagnak állítanak emléket, hanem a jelállítás, az emlékezés elvontabb, általánosabb szintjét képviselik, visszafogottak, szinte érzelmentesek, személytelenek. Ugyanakkor csak nagyon távoli, áttételes és halvány referenciát hordoznak a halál gondolatával kapcsolatban is. A neogótikus stíuselemek használatának fő oka minden bizonnyal a megbízók ízlésében keresendő. Ezek többségében a kiegyezés utáni gazdasági konjunktúrában meggazdagodó, így építészeti síremlékek állítására is képes, nagy részében német származású, kultúrájában és nyelvhasználatában a német kultúrkörhöz kapcsolódó nagypolgárság közül kerültek ki. A sírfeliratok is német nyelvűek.

E réteg második generációja volt a megbízója a Kerepesi temetőben található sírtípu-

sok a 80-as, 90-es években elterjedt csoportjának. Ezek az épületek még nagyobb mére-
tűek, reprezentatívabb igényűek, mint az előző típusba tartozók, ami anyaguk (öntött
vas és fa), valamint fal nélküli, karcsú oszlopos, nyitott jellegükből és zöld színükből
következően némiképp vidám, levegős kerti épület benyomását keltik. Stílusukban már
nem a neogótikához, hanem a neoreneszánszhoz kötődnek, térformájukban is ezzel ro-
konok, általában négyzetes vagy görögkereszt alaprajzúak, amelyek egyúttal a centrális
memória terek hagyományához is köthetők. A teret karcsú oszlopok által hordozott
síkmennyezet zárja le, mely fölött álkupola és a négy oldalra néző timpanon nyugszik.

E stílusnál már nem tisztán építészeti, hanem szobrászati megoldást is alkalmaznak,
mégpedig a síremlék fő helyén, a tér centrumában. Itt áll a gazdag, tekintélyes, le ha-
gyományokkal nyilván nem rendelkező polgárcsalád fejének mellszobra, mellyel mint-
egy a dinasztiaalapítást, hagyományteremtést kívánják szimbolizálni. Erre utal a hiera-
tikus, frontális beállítás és az ábrázolt merev, méltóságteljes arc kifejezése is. A portré
felhasználásával megváltozott, a csak építészeti síremlékhez képest közvetlenebb lett a
halotthoz való viszony is. Ugyanakkor mégsem egészen személyes, mivel a portré nem
az elhunyt egyéni vonásait, jellemét, hanem egy elvont eszme megtestesítőjét, a dinasz-
tiaalapítót idézi.

A sírépületek mellett ugyanakkor jelentkezik egy másik, szintén klasszikus formákat
felhasználó síremléktípus, amely a Kerepesin túl a Farkasréti temetőben is elterjedt, s
itt egészen a tízes évek végéig közkedvelt forma volt. Ez két, klasszicizáló oszlopon
nyugvó timpanon által létrejött kapuszerű motívumból, s az ennek nyílásában álló, mell-
domborművet vagy a címert hordozó sírlapból áll.¹ Ugyancsak rendkívül elterjedt sírtí-
pus volt az obelisz, amely az építészeti síremlékekhez hasonlóan, szintén emlékeztető
jelszerű momentum és ugyanazt a halotthoz és a halálhoz való személytelen viszonyt hor-
dozza, mint azok. Egyúttal átmenet az építészet és a szobrászat között, s így előzménye
a később, a századfordulón elterjedő, később pedig szinte kizárólagossá váló szobrászi
síremlékeknek.

A századelőn új sírtípusok elterjedése figyelhető meg, amelyek szemléletbeli válto-
zásról is tanúskodnak. A Schopenhauer nyomán kialakuló halálélfogás és az ennek
megfelelő síremlék koncepció több korabeli tanulmány témája, legjellegzetesebb össze-
foglalása pedig Lyka Károlynak a temető művészetéről írt cikke.² Szerinte a halál ész-
szel felfoghatatlan, csakis sejtésekkel, misztikus hangulatokon keresztül ragadható meg,
s a síremlékeknek is ezeket a halvány megérzéseket, hangulatokat kell felkeltenie. Meg-
találhatjuk nála a schopenhaueri gondolat (az élet célja a halál) visszafogottabb megfo-
galmazását is; a halált, mint az élet legemelkedettebb, leghatalmasabb pillanatát értel-
mezi. Ezért a sírokon is a pátoszteljes ábrázolásokat kell előnyben részesíteni, kerülni
kell a köznapiakat, különösen az elhunyt személyével, életével, tetteivel kapcsolatos-
akat. „Az a halott, aki odalenn fekszik, nem az az egyéniség többé, aki életében volt, az
élő jellemzése tehát nem lehet jellemzése a holtaknak.” Nem állíthatunk monumentumot
az egyéniségnek ott, ahol minden egyéniség megszűnéséről van szó. A síremléken ezért
a művésznek a halálról kialakult saját képét, érzését kell megragadnia. Lyka a kifejezés
módját is körvonalazza; a temetőarchitektúrának hangulatépítészetté, szobrászattá kell
válnia, az építésznek minden gyakorlati funkciót nélkülöző, sehol másutt nem látható
kő és bronz formákkal, növényekkel, a szobrásznak pedig halk, visszafogott, poétikus
gezsztusokkal és formakincssel kell élnie. Ezeknek a követelményeknek leginkább a halál,

elmúlás, túlvilág, misztikum gondolatával egyébként is sokat foglalkozó szecessziós stílus felelt meg.

Lykánál a halál fogalma már nem olyan egyértelmű, nem csupán vallásos jelentését, a túlvilági létbe való áttérés értelmét, hanem tágabb filozófiai jelentéskört hordoz. Ennek, az általános szintjén megfogalmazott halálgondolatnak megfelelő szobrászi síremléknek két fő típusa alakult ki, s mindkettő lényegében a klasszicizmus hagyományát vitte tovább. Az első és leggyakoribb a fiatal, gyászoló nőalak, a másik a halál pillanatának ábrázolása. Mindkettő ideáltipikus jellegű, egy látszólag hétköznapi szituációt emel az ideák világába.

E két típus mellett, a század elején még élt a korábbinál szegényesebb, némileg kiüresedő, de még jelentős keresztény szimbólumrendszer, mely szintén a halál szélesebb filozófiai jelentéskörének hordozására volt alkalmas. Leggyakoribb elemei a két temetőben: a farkába harapó kígyó (a kezdet és a vég, a földi és az égi dolgok egymásbakapcsolódásának szimbóluma), a homokóra (az elmúló idő szimbóluma), az örök viláosságot szimbolizáló mécses, a hit által való üdvözülést szimbolizáló Krisztus-monogramok és a kezdetet és a véget jelképező alfa és omega.

Már Lyka és Lajtai³ is felfigyelt a temetőművészet fokozatos elkorcsosulására, elművésztlenedésére, s művészetszociológiai okát a temetőművészet „indusztrializálódásában”, sírkőipari tömegtermelésre, üzleti vállalkozássá alakulásában találták meg. Az elművésztlenedés mélyebb okát azonban mindketten egy szellemi tényre, Lajta a vallásos érzés megszűnésére, a modern természettudományos gondolkodás elterjedésére, Lyka pedig a halálnak ha nem is vallásos, de filozófiai fogalmának elvetésére vezeti vissza. Az általuk feltárt folyamat igazán csak a 10-es évek végétől, de még inkább a 20-as, 30-as években bontakozott ki, s mind a mai napig érvényes. Az elerőtlenedés első jelét mutatja az első világháború után jelentkező antikizáló hullám, amelyről már Náday Pál is írt.⁴ Ennek két fő típusa a szarkofág (pl. Láhne Tibor 1917-es és a Radulescu család 1920-as sírja, mindkettő F⁵) és az újra jelentkező kapumotívum, amely egészen a negyvenes évek végéig jelentkezik (pl. Gjurg-Rosenberg család – 1932 F, Wohryzka család – 1927 F, Nagykovácsi család – 1939 F).

A húszas évektől egyre inkább kiürültek, majd teljesen eltűntek a halál filozófiai aurájával kapcsolatos jelek, s a századforduló szimbolikus halálértelmezése helyébe világias halálfogalom, a halálnak mint hétköznapi eseménynek, egyszerűen mint az élet megszűnésének felfogása lépett. A halál többé nem a megmérettetés pillanata, benne nem az öröklétet, hanem a végességet hangsúlyozzák. Ahogy Fred Licht írja, a középkori Danse Macabre individuális, mindenkinek személyére szabott halálfogalmával szemben a modern halál jellegtelen, passzív és névtelen, nincs logikája, jelentése, meghatározható vonásai.⁶

A halálértelmezés jelentésváltozásának következménye, hogy a síremlékekbe egyre inkább beszívárogtak attól eltérő, vagy egyenesen azzal ellentétes tartalmak, míg végül a halál problémája helyett a hangsúly az életre, az elhunyt életére és személyiségére helyeződik át.

E folyamatot tükrözik a két világháború között elszaporodó portrét felhasználó síremlékek, melyeknek egyik típusa a természethűségre törekvő, a nagypolgári reprezentáció igényének megfelelően elegáns mell- vagy egész alakos portré, amely stílusában sem igen tér el a köztéri szobrászat akadémikus sémáinak megoldásaitól. A sztereotíp,

sematikus, lényegében a társadalmi pozíció jelzésére szolgáló portrék azonban egyre inkább megtelnek személyes vonásokkal. E vonatkozásban is azonban tulajdonképpen csak két területet érintenek, a halott munkatevékenységét és a családi életben betöltött szerepét.

Az elhunyt munkatevékenységére utaló síremléknek három fő típusa alakult ki. Időben is első, ahol a síron csak a foglalkozásra utaló attribútumok, munkaeszközök csendéletszerű együttese jelenik meg. Ezek meglehetősen sztereotípek, s csakis az elhunyt szakmájának jelzésére szolgáló személytelen utalásokra alkalmasak. Ilyen pl. a színészeknél a maszk, a mérnököknél a körző, tudósoknál a könyv.

A második típus az attribútumokat portréval kapcsolja össze, melyek kezdetben idealizáltak, később azonban egyre egyénítettebbek, naturalisabbak, sokszor pedig fel fogásuk egyenesen ellentétes a halál gondolatával. (Ilyen például a Vida Zsuzsannát ábrázoló Kerepesi temetőben található sírszobor – Grantner Jenő alkotása –, amely erőteljes, energikus lépésmotívumával, életvidám, mosolygós arckifejezésével az élet fölött érzett örömet sugározza.)

A portrét és attribútumot összekapcsoló síremlék altípusa az, amikor pl. egy színész leghíresebb szerepének jelmezében örökítenek meg (I. Csontos Gyula síremlékét –K), vagy amikor egy építész sírján az általa tervezett épület jelenik meg (Zlelinszki Szilárd sírja – K). Ezekben az esetekben már nemcsak hogy nem az elhunyt egész életét vagy csak személyes létét, hanem még munkatevékenységének is csak egy szegmentumát, eredményét felmutatva próbálnak a halottnak emléket állítani.

A munkával kapcsolatos sírok harmadik típusa még naturalisabb megoldást alkalmaz, az elhunytat egyszerűen munkavégzés közben ábrázolja, így paradox módon egy életkép válik síremlékké. [Ilyen pl. Czákó Adolf sírja (1942 F), melyek orrára csúszott szemüvegében, mélyen könyve fölé borulva ábrázolják, vagy Radics Béla (1930 K) sírja, ahol a nagy pocakú cigányprímás frakkban, hóna alatt munkaeszközével, a hegedűvel, az előadott nóta után, a közönség tapsát fogadva, a siker pillanatában jelenik meg. Szintén munkavégzés közben ábrázolják sírján Antony István kőfaragót (1928 F), aki kalapácsot tartó jobbát ütésre emelve, éppen az előtte fekvő nyers kő megmunkálásához fog.]

Már a századfordulón is előfordultak az elhunyt munkájára utaló jelzések, ezek azonban csak részei a sírnak, s nem váltak kizárólagossá. Másrészt ezek az utalások, ellentétben a két világháború között elterjedt munkaábrázolások naturalizmusával, poetikusan és szimbolikusan jelentek meg. [Ilyen pl. Ráth György (1908–11, Maróti Géza K) művészeti író, műgyűjtő síremléke, amelyen a festészetet, szobrászatot és az iparművészetet szimbolizáló három összefonódó fiatal, lehunyt szemű nőalak jelenik meg.] Ezeknek az ábrázolásoknak belső ellentmondása, hogyha portrét is jelenítenek, az elhunyt tevékenységét oly közhelyszerű attribútumokkal jelzik, hogy nem tesznek eleget saját intenciójuknak, amely szerint az elhunyt személyiségének, életének megragadásával kívánnának emlékeztetni a halottra.

A munkával kapcsolatos ábrázolások mellett, a személyes élet másik szféráját érintő típus a családi élettel foglalkozó megjelenítések. Közülük leggyakoribb a jó családanya ábrázolása, amely jól mutatja a társadalomban élő beidegződéseket, sztereotípiákat. Egyértelműen megállapítható ugyanis, hogy a munkaábrázolásokat nagy részben férfiak, a jó szülő típust pedig szinte kizárólag nők sírján alkalmazzák. E sztereotípiát az ötvenes

évektől módosult, s ekkortól a női sírokon is elterjedtek a munkatevékenységre utalások.

A jó családanya-típus egyik változata a gyermekét átölelő, óvó. [Ilyen pl. Sváb Lajosné és Sváb Erna sírja (1931, Sidló Ferenc – K), melyen a lepelbe öltözött anya átkarolja erotikus képzeteket keltő meztelen gyermeke vállát, kezével pedig haját simogatja. Lánya aléltnak, szemét lehunyva áll, mozdulata anyjához hasonló mesterkélt, finomkodó, egyik kezét nyakához emeli, míg a másikkal, gyengéden, csuklóját érinti.]

A jó családanya-típus másik jellemző változata, amelyen a guggoló anyát több, neobarokkos ihletésű, puttóyszerű csecsemő veszi körül, – anyjuk vagy játszik velük, vagy óvja, babusgatja őket. A jeleneten – a típust és a jelenetezést illetően – jól érezhető a Mária a gyermek Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal, illetve a Szent Család ábrázolások ikonográfiai hatása.

Az egyre édeskesébbé váló családi életre utaló síremlékek szélsőséges példaként említhető a Varju család sírboltja (1959 K). Ezen az elhunyt anyát nemcsak gyermekei, hanem gyászoló férje társaságában ábrázolják. Könnyű lepelbe öltözve, mezítláb – tehát feltehetőleg a túlvilágon áll –, boldog-édeskés mosollyal öleli át még élő, hétköznapi ruhában, rövidnadrágban álló kisfiát és kislányát, a családfő félig a gyerekek előtt, félig mellettük térdepel. Mindhárman imára kulcsolt kézzel, átszellemült pillantással tekintenek az elhunytira, aki így módon a szenteknek kijáró tiszteletadásban részesül.

A túlvilág és a halál profánabb felfogására utal a második világháború után elterjedő – az előbb említett síremléken is jelentkező – terjedelmes sírfelirat. Amíg korábban a sírfeliratok túlnyomó többsége bibliai idézetet tartalmazott, az új sírokon az elhunyttal való kommunikálás hite jelenik meg, méghozzá az életben szokásos hétköznapi levelezés szintjén. Az említett síremlékeken például a következőképpen: „Ilikém! Édes anyukánk! Nagyon hiányzol nekünk! Nem tudunk belenyugodni és elfelejteni téged. Istenben bízunk, hogy újra találkozunk! Hosszú az élet nélküled – rövid az élet elfelejteni téged. Édesapuka, Gyuszi, Zsuzsi.” A szabályos megszólítással, aláírással ellátott levélforma is jelzi a túlvilág profanizált felfogását, amely a mai ember számára már nem az örök boldogságot vagy a Krisztussal való misztikus egyesülést, hanem a földi szeretettel való újratalálkozást, a földi élet talán gondtalanabb folytatásának hipotézisét jelenti.

A jó családanya-típus is, akárcsak a munkaábrázolások, az elhunyt életének olyan általános, nemcsak rá jellemző vonását emeli ki, amelyek az egyéniségről nem mondanak semmi lényegeset. Megjegyzendő az is, hogy a két típus egyike sem hordoz semmilyen utalást a halállal kapcsolatban.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a két világháború között kialakult, de mindmáig élő és domináló síremléktípusok a halál általános emberi problémáinak művészi megfogalmazása helyett – mely jellemző volt még a századforduló síremlékeire – az elhunyt életére, személyére helyezik a hangsúlyt. Itt sem azonban élete egészének megragadására, vagy valamiféle értékelésére, hanem vagy csupán legmúlandóbb, s ezért a temetői szituációval legellentétesebb vonásának, külső fizikai megjelenésének vagy munkájának általános, minden kollégájára jellemző vonásainak, munkaeszközeinek, munkafolyamatának vagy jó családi életének, s csak pozitív tulajdonságainak egyszerű felmutatására törekcszenek.

A halállal kapcsolatos szemléleti változásokat jól jelzik a két hagyományos, de továbbélő típuson, a gyászoló alakon és a halál-pillanat ábrázolásokon mutatkozó módosulások is. Ezek közül legjellemzőbb a gyászoló figurák gesztusainak megváltozása. A klasszicizmus hagyományt továbbvivő fiatal, elmerengő, elgondolkodó gyászoló nőalakok századeleji példáinak sorát láthatjuk a Kerepesi temető központi területén található árkádsor fülkéiben. Jellemzőjük a méltóságteljes testtartás; a ponderálás klasszikus szabályai szerint súlypontjukat egyik lábukra helyezik, testtagjaik harmonikusan ellensúlyozzák egymást. Nagyon ritka közöttük az ülő alak, fej- és testtartásuk egyenes, gesztusaik, mozdulataik visszafogottak, csak szemüket sűtik a földre (pl. a Wörner család síremléke – K), vagy egy másik típuson a távolba néznek (pl. a Keintz család síremléke – K), kezüket testük mellett tartják, vagy könnyedén a sírlapra helyezik. Arkifejezésük, tekintetük is nyugodt, kiegyensúlyozott. Szobrászi megmunkálásukra a monumentalitás, tömörszerűség, összefogott körvonal, a finom fátlyak redőzetére a lágy, hosszanti, párhuzamosan futó, nyugodt hullámok jellemzőek. A szobrokon semmilyen mozgás sem mutatkozik, a formai vonásokból sugárzó klasszikus nyugalom, harmónia és méltóság a halálba való belenyugvás, az azon való elgondolkodás, szellemi felülemelkedés érzését kelti.

Ezzel szemben a 20-as, 30-as évektől kezdve a siratóalakok görcsösen összerándulnak, összeroskadtan térdelnek vagy aléltan hullnak alá. Van, ahol a gyászoló figura már teljesen összegörnyed, alsó lábszárán ül, vállát térdéig hajtva, arcát kezébe temetve siratja az elhunytat (pl. Telcs Ede és felesége sírja – 1932 F). Gyakori a féltérde ereszkedő, fejét mélyen lehajtó vagy élesen oldalt vető, tekintetét hirtelen elkapó típus. A kezek is megmozdulnak, maguk elé vagy égbé emelkednek, az összekulcsolt kezek is előre lendülnek, vagy éppen a szívükhöz kapnak. A lerogyó mellett megjelenik a félig fekvő, sírra vagy Krisztus ölébe boruló figura is. Tekintetük, arkifejezésük is feldúlt, szenvedő. A gyászoló alak a fájdalomnyilvánításnak sokszor már olyan szélsőségeit mutatja (ájultan hull alá stb.), hogy gyakran alig dönthető el, hogy az ábrázolt figura a halál pillanatában összeroskadó, saját lelki üdvéért könyörgő halott vagy a fájdalomtól lerogyó gyászoló (pl. Tóth Jánosné síremléke, mely ugyan 1976-os keletű, de felfogásában lényegében a két világháború között kialakult sémát követ). A tragikus halálfelfogásból következő új, addig ismeretlen jelenség a gyászoló férfialak megjelenése is.

Az önmagukat széles gesztusokkal gyötrő, szinte hisztérikus gyászoló alakok a halál felfogásának új fajtáját képviselik; a századelő megbékélést, megnyugvást kifejező figuráival szemben a halálba bele nem nyugvás, ellene szegülés, az attól való félelem jeleit mutatják.

A századforduló halál felett elgondolkodó, elmerengő gyászolói az élőket is a halállal kapcsolatos filozófiai problémákra, saját életük átgondolására, értékelésére vezették. Ezzel szemben a 20-as évek vége óta elterjedt gyászoló típus erőteljes gesztusaival, az életben maradottak fájdalomának naturális megragadásával az élőkre, azok halálfélelmére terelte a figyelmet.⁷

Mindéz fontos mentalitásbeli változást is tükröz; ezek a sírok már sem a halállal, sem az elhunyt személyével kapcsolatos gondolatokat nem tartalmaznak, itt már sem a halál, sem az elhunyt személye nem érdekes, egyedül a gyászolók, azok fájdalma, s ennek sokban külsődleges és patetikus kinyilvánítása fogalmazódik meg a síremlékeken.

A profanizálódás jeleit figyelhetjük meg a másik hagyományos ikonográfiai típus, a

halál pillanatát ábrázoló jelenetek esetében is. Ennek korábban leggyakoribb példája a földgömbről felemelkedő, megnyúlt testű, mezítelen, átszellemült arcú, lehunyt szemű férfi-, illetve nőalak volt, mely idealizáltságában általános, az evilági létből a túlvilágba való átjutás szimbolikus pillanatát idézte. Ezzel szemben a 40-es évek óta jelentkező ábrázolásokon a jelenetet már nem szimbolikusán, hanem teljesen konkrétan értelmezik, s a balesetekben elhunytak sírjain alkalmazzák. Különösen gyakori a háború alatt lezuhant pilóták sírján, amelyen a fent leírt alak szárnyal jelenik meg (l. pl. Szepezdi Kiss Vilmos vadászpilóta hadnagy síremlékén – 1943 F). Itt a felemelkedő alak, a repülés már nem a túlvilágba jutás szimbolikus kifejezése, hanem a halál konkrét körülményeinek jelzése. Egy másik típuson a szárnyas alak már nem is a felemelkedés, hanem a lezuhanás pillanatában jelenik meg (l. pl. Fábián Attila síremlékét – 1942 F). A halál konkrét módjára utalnak azok a sírok is, melyeken nem is a baleset jelene, hanem egy arra utaló tárgy, pl. egy autó vagy egy légszárny kerül a hantra (l. pl. Domby család sírja, melyen a lezuhanó gép légszárnya fekszik – F).

A halál felfogásának szellemi kiüresedése együtt járt a síremlékek művészi megoldásainak kiüresedésével, sztereotípiázódásával. Egyre inkább megszűnt mint önálló művészeti feladat, így mind több más műfaj, sőt a művészetén kívüleső terület formai megoldásai szivárogtak be a síremlékplasztika területére. Az előbbieket közül legerősebb hatással a sírszobrászatra a köztéri szobrászat és ezen belül is a római iskola nyomán kialakult stílus volt, amely aztán a máig két irányba fejlődött tovább. Az első a novecento merev klasszicizmusát, heroikus pózait a római iskola álmodern irányában, a „kubisztikus”, nagy, monumentális tömegű, robosztus alakok felé vitte tovább, melyhez újabb elemként egy látszólag szabadabb, elnagyoltabb felületkezelést kever. A másik nyíltan konzervatív irányt vállalva, a novecentóban is felhasznált empire elemek modorosabb, édeskésebb változatát alkalmazza. Ez utóbbi mozzanatban jól érezhető a művészetén kívüli területek közül leginkább ható egyházi giccsipar befolyása. Hatásuk ma már nem annyira az egyre jobban háttérbe szoruló vallásos ábrázolásokban – Krisztus-alakok, angyalok, Madonnák –, hanem sokkal inkább a profán ábrázolások édeskés, szentimentális hangvételében, finomkodó gesztusaiban érhető tetten.

A síremlékek formai kiüresedésének másik fontos jellemzője az architektonikus keret felszívódása, mely a 30-as években az építészeti elemek eltűnésével kezdődött meg, majd megszűnt a síremlék egész felépítésének és arányrendszerének architektonikus jellege, megszűnt korábbi kiegyensúlyozott, meghatározott rendszere; a síremlék a minden tagolást és rendszert nélkülöző téglatestek és hasábok tetszés szerint nagyítható és kicsinyíthető szervezetlen együttesévé vált. A korábban keretelő, összefogó szerepet betöltő építészeti elemek, illetve architektonikus szemléletmód eltűnésével a síremlékek belső logikája, összetartó ereje bomlott meg, amely teljes arány-, lépték- és mértékvesztéshez vezetett.

Az elmúlt években, az eddig említett sztereotíp síremléktípusok mellett megjelentek az egyedi megoldású sírszobrok. A két temetőben a legutóbbi években felállított síremlékek néhány reprezentatív példáját szemügyre véve, mindenekeelőtt a Kerepesi temető

művész parcellájából kell elindulnunk. Az egyik legrepresentatívabb síremlék Csontváry Kosztka Tivadaré, Kerényi Jenő alkotása. A festő bronzszobra durván megmunkált fehér kőlapon áll, jobbában palettát, baljában ecsetet tart, az elhunytat tehát munka közben ábrázolja s így látszólag besorolható a már elemzett, munkajelenetet felhasználó sírtípusba. A helyzetet azonban bonyolítja, hogy a festőt ebben a szituációban (azonos testtartásban, ruhában és kalapban) már saját önarcképéről ismerjük, így a szobrász Csontváry személyiségének lényegét nem pusztán egy munkajelenettel, hanem legszemélyesebb önvallomásának, önarcképének felhasználásával igyekezett megragadni. Ezzel rendkívül nehéz művészi feladatot, mégpedig egy jellegzetesen festői, intim téma monumentális sírszobrászatra való átírásának feladatát vállalta.

Az önarcképen a befogadó bonyolult, szinte misztikus szituációval találja magát szemben. A néző a képre nézve, tulajdonképpen ugyanabba a tükörbe pillant, amibe eredetileg a festő is nézett; a tükör és a kép azonosul. A képre tekintve valójában a tükör helyéről nézünk a képbe, a festő terébe. A tükör helyének elfoglalásával pedig magunk is bekerülünk a festő terébe (és a kép terébe is). Ugyanakkor az önarcképet nézve a festő szemébe nézhetünk, pontosabban, lehetőségünk nyílik a festő azon pillantásának megragadására, melyet önmagának szán, mellyel a tükrön keresztül önmaga szemébe s ezen keresztül saját lelkébe tekint. Így a képen, illetve tükrön és a „szem a lélek tükré” értelme szerint, a festő szemén keresztül a festő lelkébe tekinthetünk. A tükör helyének elfoglalásával, illetve a művész legbensőbb, legintimebb, önmagába tekintő pillantásának megragadási lehetőségével magunk válunk tükörré, a művész önismeretének tárgyává, eszközévé. A helyzetet még tovább bonyolítja, hogy az a kép, amelynek az önarcképen csak a hátulját látjuk és azt hisszük róla, hogy nem ismerjük, azonos az előttünk levő képpel, az önarcképpel.

A fentiekből következik, hogy az önarcképi szituációban a különböző elemek, a kép, a tükör, a festő szeme, keze, ecsetje, az előtte levő, festés alatt álló kép olyan egymásraépülő, összekapcsolódó láncsort, koherens egészet alkotnak, amelyből bármelyik alkotórész kiesése az egész szellemi rendszert teszi értelmetlenné. A Csontváry síremlékben a szobrász a képi szituáció egyszerű szobrászi lemásolására, naturalis utánzására, a képi elemek egy az egyben történő, minden változtatás nélküli áttételére törekedett. A fent említett elemek közül azonban három hiányzik, egyrészt a képbeli kép, amelynek hiányában értelmetlenné válik az ecsetet tartó kéz mozdulata, másrészt a tükör, harmadrészt pedig a festő tükrön keresztül szemünkbe pillantó tekintete, mely az emlékszobrok gesztusaira emlékeztető módon a távolba néz, s még értelmetlenebbé, tétovábbá teszi az ecsetet emelő kéz mozdulatát. Ezen három képi elem megjelenítése a szobrász által követett egyszerű naturalis átfordításban nem volt lehetséges, mivel az meglehetősen furcsa, zsúfolt, síremléken egyenesen komikus kompozícióhoz vezetett volna, ezért mellőzte őket. A hiányzó elemek szellemi helyét kitöltetlenül, szobrászi átírás, helyettesítés nélkül hagyta, amivel a többi elem (így a kézmozdulat és a távolbanéző tekintet) is értelmét veszítette, s az egész önarcképi szituáció felbomlott. A festészet legintimebb, legszemélyesebb képtémájának monumentális síremlékszoborba való sikertelen átírási kísérlete az oka a szoborral szemben felhozható másik érvnek, a Csontváry személyiségének patológikus vonásait kiemelő vulgáris jellemképnek is. Erre utal az amorf arcból kiugró, az önarckép sokkal bonyolultabb lelki tartalmakat és szuggesztivitást kifejező tekintetét leegyszerűsítő távolbarévedő bronzgolyó szempár, a suta, bizonytalan állásmo-

tívum, a különös ruházat (háromnegyedes kabát, furcsa kalap) és az említett okokból funkciótlaná vált, tétova, magáról elfeledkezett kézmozdulat. Ezt erősíti a sírfedél, talpazat és térképző elem funkcióját betöltő kőlap szoborhoz képest hatalmas mérete is, amelyet a kabát formája által meghatározott figura nem tud ellensúlyozni, egynézetűsége, síkszerűsége, lényegében egy nagy és két kis, azt tartó téglalapra osztható, belső mozgásokat nélkülöző statikus szerkezete miatt.

A sír mellett található Ferenczy Károly síremléke, melyet fiának, Béninek bronz domborműve díszít, melyen térdére könyöklő, természetes testtartású, minden szentimentalizmustól mentes, erős ülő nő alakja jelenik meg. Nyugodt, egyszerű gesztusai, kiegyensúlyozott, sugárzó tekintete a halálba belenyugvást, az azon való szellemi felül-emelkedésbe vetett optimista hitet hirdeti.

Apja mellett nyugszik Ferenczy Béni is, akinek síremlékén fekete márványlapra helyezett, roncsolt felületű, az idő múlásának nyomait viselő antik szarkofág forma található, amely mészke felületének elmosódottsága révén egyúttal az időjárás viszontagságainak kitett kötőmb benyomását is kelti, s már az sem állapítható meg róla, hogy eredeti vagy másolat, külsejében pontosan azonos azokkal a szarkofágokkal, melyeket nem múzeumokban, hanem szabad téren őriznek. A síremlék a halállal és az idő múlásával kapcsolatos gondolatok megragadása mellett, az elhunyt munkásságára is utal, jelzi művészetének az antikvitáshoz, a klasszikus elvekhez kötődését. Egyetlen problematikus vonása, hogy egy már kész kulturális-művészeti jeltípust éleszt újja s nem maga teremti meg azt, mintahogy a Ferenczy Károly sírján megjelenő gyászoló alak is már meglevő típust fogalmazott újra.

Ugyanitt található Ortutay Gyula sírja, melyet malomkerék formájú, belül kör alakban üres nagyobb és az elhunyt fejének jelzésére szolgáló kisebb kökorong jelez. A malomkerék – mint a népi kultúra rekvizituma – valószínűleg az elhunyt foglalkozására utal, ugyanakkor a kő nemes anyaga és finomabb megmunkálása ellentmond az eredeti tárgynak. A kerék egyúttal a halállal kapcsolatos hagyományos szimbolikus jelentések (élet és halál körforgása, idő állandó múlása stb.) felidézése is alkalmas, az asszociációs szférát azonban a konkrét malomkerékre utalás lecsökkenti.

Az utóbbi három síremlék bizonyos mértékig szélesebb szimbolikus jelentésköre kiemelkedik a Kerepesi temetőben és a Farkasréti temetőben található legújabb, egyedi megoldásokat felhasználó síremlékek közül, melyek sokkal kevésbé szakadnak el a korábban tárgyalt sztereotíp sírtípusok szemléletétől.

Ezek egyik legelterjedtebb fajtája az egyszerű kőlap, bronz felirattal, mely csakis drága márvány anyagával és eredetibbnek, modernebbnek vélt durva, rusztikus megmunkálásával tér el az átlagos sírkőipari megoldástól. Egy másik változata, ahol a vízszintes laphoz csúcsban végződő, durván faragott, heroikus hegycsúcsra vagy magányos sziklára emlékeztető kötőmb járul. Ez a tömb gyakran egy ráerősített kis bronzkereszttel bővül.

A legújabb síremlékeknek is túlnyomó többsége az elhunyt munkatevékenységéhez kapcsolódik, s ebben a korábbi típusok továbbélése mellett néhány új jelenség mutatkozik.

Az egyik, amikor a munkára már nem attributumokkal vagy egy munkajelenettel, hanem a munkájával kapcsolatos személy ábrázolásával utalnak. Ilyenkor az a paradox eset áll fenn, hogy a halott sírjára valaki másnak a portréja kerül.⁸ Így pl. Veres Péter sírján (1974 Somogyi Árpád – K) egy botjára támaszkodó, bő subájú guggoló juhász fi-

gurája jelenik meg, amely nyilván a parasztságra, arra a rétegre utal, melynek jogaiért és kultúrájáért Veres Péter harcolt.⁹ Ennek ellenére ez, az egyébként nagyon karakteres, így más egyénre utaló ábrázolás a korábban kialakult típusoknál még elvontabban, még távolabbról kapcsolható az elhunyt személyéhez. Ide sorolható a Simon István sírja fölöött álló emlékoszlop is, mely idős paraszt férfiak és asszonyok fejeiből áll össze, talán az ősokeket, illetve a parasztságot szimbolizálva.

Ugyancsak új jelenség, s még elvontabb jellemzőmóddal él az a síremléktípus, amelyen az elhunyt munkaeszközei – így pl. Básti Lajos síremlékén (F) a Lear király kellei és jelmeze, trónusa, palástja, koronája – jelennek meg. Már korábban is szerepeltek munkaeszközök a sírokon, ezek azonban olyan általános, minden foglalkozásbelire jellemző tárgyak (pl. maszk, babérmákoszori) voltak, melyek attribútumokká váltak. Itt ezzel szemben csakis a halott személyéhez köthető tárgyak, „annak” a palástnak és „annak” a koronának természetes kiragadásáról és másolatának sírra helyezéséről van szó.¹⁰ A síremlék előzményének tekinthető az a típus, amelyen a híres színész szerepének jelmezében ábrázolódik. Itt azonban a művész helyett már csak a jelmez, a tárgyak jelennek meg. Az elhunyt személyes tárgyai, öltözőasztalkája, tükre, pipereeszközei kerültek Honthy Hanna sírjára is¹¹ (1982 Varga Imre – F).

Ezek az utóbbi példák a korábban elemzett folyamatoknak, így a halálfogalom profanizálódásának, az elhunyt mind jobban beszűkülő jellemzésének, az imitációs elhatárolódásának és a sírokon megjelenő ábrázolások naturalizálódásának végső állomásait jelzik.

A konkrét, személyes, hétköznapi tárgyak sírokon gyakori megjelenése a pop-art eszközhasználatának eltorzult átértelmezésére utal, mely az utóbbi évek köztéri szobrászatában is jelentkezett, s nyilván innen szívárgott be a síremlékekbe. Ez Varga Imrénél nemcsak fent említett művén, hanem Déry Tibor kockakövet felhasználó síremlékén is érezhető.

A hétköznapi tárgyak használatának célja, akárcsak a köztéri szobroknál, a deheriozálás, a pátosz elkerülése, az elhunyt emlékével intimebb, személyesebb viszony kialakítása. Nem véletlen, hogy kizárólag híres emberek sírjain mutatkozik. Ugyanis a profán tárgyak bemutatásával a sírra korábban elképzelhetetlen tárgyak kerültek. Az ezen érzett megdöbbenés miatt a nézőnek nincs ideje elővenni a híres emberről intézményesen létrehozott képet, s annak személyes vonásai kerülnek előtérbe. Ez az egyszeri hatás azonban hamarosan elmúlik, s helyére újra a kultusz lép, melynek fétiseivé alakulnak a síron szereplő, tulajdonosuk által elhagyott, magukra maradt apró tárgyak, melyek a szentimentális emlékeztetés eszközeivé válnak, s tovább táplálják a sztárról kialakított sztereotíp mitoszokat.¹² (Így a piperecikkek az „örökifjú” Honthy Hanna mítoszáét, vagy Básti Lajos jelmeze az „igazi Lear király” mítoszáét.) A másik lényegi vonás, hogy a jellegtelen tárgyakat nemes, drága anyagokból formálják meg, ami a belső ellentmondáson túl a pop-elemek felületi, csupán „poén-szinten” való felhasználására utal.

A modern szobrászat megoldásainak felületes átvételére utal egy másik gyakori jelenség, a teret képző falak, ablakok rendkívül esetleges és külsődleges használata, amely szintén a köztéri szobrászat hatására vezethető vissza. Ilyen pl. Fodor József síremléke (1978, Marton László – F), amelyen az elhunyt kezében könyvet tartó, szemüveget viselő természetes mellszobra egy esetlegesen elvágott, leomlottnak tűnő ablakkeretből hajol ki. A leomlott ablakba illesztett mellszobor pedig egészen különös módon két vékony

lábán áll. Szinte teljesen azonos szürrealis szituáció jelenik meg Berény Róbert sírján (F), akit szintén munka közben ábrázolnak. Itt is egy keretben, csak egy roncsolás nélküli képkeretben tűnik fel mellszobra, amint éppen egy vázlatot készít, s ez az együttes is egy kettős lábán, jelen esetben egy festőállványon helyezkedik el.¹³ Mindkét szobor teljesen frontális, egynézetű, a korcs, jelzésszerű térelemek valójában nem alkotnak semmiféle teret, funkciótlanak, s felborítják a szobor belső logikáját s ellentmondásba kerülnek a portré naturalis stílusával is. Ugyancsak indokolatlan, s csak a divat kedvéért történő felhasználásra példa Benkő István (1977 F) síremléke, melyen egy sík fal és benne egy napot stilizáló, álmodern díszítést hordozó üvegablak látható.

A nyilván üzleti célokat szolgáló, divat szinten átvett álmodern patronok másik változata a pszeudokonstruktív sírok egyre szaporodó sora, amelyek általában egy posztkubisztikus alakot és egy hasonlóképpen leegyszerűsített konstrukciót kombinálnak. Újabban megjelent egy „modernebb” változatuk, mely már teljesen „nonfiguratív”, pl. két átlósan beállított kőhasábból áll.

Az újabb síremlékeken tehát lényegében összerosódtak a sírszobor és a köztéri emlékszobor közötti határok, s mindkét területen lényegében azonos művészi megoldásokat alkalmaznak. Ezt mutatja például Vásárhelyi Pál síremléke (1971 Grantner Jenő K), melyen a munkásmozgalmi emlékműveken elterjedt monumentális fal motívum előtt, egy – akár köztéren is felállítható – energikus, munkába merülő (vázlatot készítő), életerős figura jelenik meg, amely ellentmond sírszobor funkciójának. A szobor robbanékony habitusa mellett, sztereotíp, Petőfire emlékeztető arcvonásai és erőszakkal profilba fordított, a fal síkjához igazított, az előtte megjelenő alak sziluett hatására építő testtartása is, a köztéri szobrászat megoldásait idézi.

A két terület összerosásának problémája jelentkezik az esztétikai szempontból egyébként nem kifogásolható alkotások esetében is, pl. Vilt Tibor Kassák-síremlékén (1977 F). Ezen az alkotó a művész egy vázlatban maradt képarchitektúrájának szobrászi rekonstrukcióját helyezte a sírra, mely az eredetihez hűbb kisebb méretben kispasztikaként, ebben a méretben pedig akár köztéri emlékszoborként is funkcionálhatna.

Lényegében köztéri emlékszobor Ország Lili síremléke is (1978 tervező: Vilt Tibor, kivitelező: Gulyás Gyula – F). Ezen négy kőhasábon álló kocka jelenik meg, melynek elülső és hátulsó falán ugyanaz az Ország Lili-motívumokat hordozó mélydombormű látható. Az elülső alatt levő szignatúrája egyúttal sírfeliratként is szolgál. A lapok és felirat nélkül a szobor egy másik értelemben is, mint Vilt Üdvözlét Velencének című alkotásának motívumát továbbfejlesztő, saját monumentális műve is állhatna köztéren. Az utóbbi két mű egy már említett típust visz tovább, amelyben az elhunyt egy alkotásának felmutatásával emlékeztetnek.

A fentiek alapján összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a korábban egyértelmű halál-felfogás megszűnésével teljes szellemi elbizonytalanodás következett be a halál fogalmával kapcsolatban, ami a síremlékeken egyenesen értelmezésének megkerüléséhez, figyelmen kívül hagyásához vezetett.

A modern, elsősorban anyagi és nem szellemi életére figyelő létforma szellemi problémáktól és különösen a nem, vagy nem teljesen csak racionálisan megragadható problémáktól (amilyen a halál is) való elfordulása a halál kérdésében is jelentkezik. A mai

ember nem tud mit kezdeni a halállal, azt pusztán az élet megszűnésének tekinti, melynek kapcsán csakis az elhunyt halványuló emlékének megszépített felidézésére, saját fájalmának, halálfélelmének átérzésére képes.

Ez a szellemi hiány a korábbi hagyományos síremlékek szabatos ikonográfiájával szemben zavaros, kusza, a helytől független „jelrendszert” teremtett, amely a jövő régesei számára nem korunk halálélfogásáról, hanem életéről, problémáiról, szociálpszichológiai állapotáról fog beszélni.

JEGYZETEK

1. Minthogy Białostocki tanulmányában (A Halál kapuja, In: BIAŁOSTOCKI J.: Régi és új a művészet-történetben. Bp., 1982) megállapította, a több ezer éves kapusíremlék a klasszikus mauzóleumok hagyományával állt kapcsolatban, ezek homlokzatának vetületeként fogták fel őket. Ennek mindmáig mutatózó hatását igazolja, hogy a Farkasréti temetőben is gyakran megjelenik a típus egy al-faja, ahol a timpanont tartó két oszlop további két oszloppal és falközzel egészül ki, ami által a sír valóban egy klasszikus homlokfal benyomását kelti.
2. LYKA K.: A temető művészete. Művészet, 1903.
3. LYKA i.m. LAJTA B.: A temető művészete. Magyar Iparművészet, 1914.
4. NADAI P.: Mai és tegnapi sírkövek. In: Múlt és jövő, 1924.
5. A síremlékek helyének jelölése a továbbiakban Kerepesi = K, Farkasréti = F.
6. F. LICHT: Síremlékszobrászat (The Romantics to Rodin. Los Angeles County Museum of Art, Peter Fresno and H. W. Janson, 1980).
7. A korábbi kereszt alatt imádkozó-sírató, Mária Magdolnára utaló nőalak egyre inkább evilági személlyé, az elhunytat sírató özvegyé vagy gyermekké alakult, s szintén a profanizálódás, partikularizálódás jelét mutatja.
8. Ennél már csak egy paradoxabb eset létezik, amikor az elhunyt sírján egy állat szobra jelenik meg. Ilyen Dummel Nándor síremléke (1954 F), melyen egy fekvő dachau (talán az elhunyt kuttyója) látható. A kutya fajtájából, naturalisan megragadott tartásából és egyedi, „portrészzerű” vonásaiból arra lehet következtetni, hogy itt nem szimbolikus (pl. hűségre utaló) ábrázolással állunk szemben.
9. A figurának már semmi köze sincs az Izsó Búsuló juhász nyomán kialakult „sírató juhász” szobrokhoz, mely a 20-as években terjedt el a Kerepesi temetőben. Itt a figura nem síratás közben, hanem sokkal inkább a tűz körül guggoló juhászok pózában jelenik meg.
10. Erre utal az is, hogy a koronán meg a jelmezre írt szám is fel van tüntetve, mely azt jelzi, hogy a kellék melyik felvonásban és színben szerepel (act I/1.).
11. Ugyancsak asztalka jelenik meg Kő Pál szobrán is, mely szintén emlékszobor, édesanyja tiszteletére készítette. Ez azonban fából készült, s rajta nem pipereeszközök, hanem az elhunyt fényképe, bibliája és a ceruza került, mellyel a könyvbe írt eseményeket, születési dátumokat örökítette meg. Az intim témájú szobor itt nem vált köztéri vagy sírszoborrá. Ugyanakkor a síremléken a tükörben megjelenő képmás felkelti a tükör mögött létező másik világ hagyományos asszociációját, mely jelzi, hogy az elhunyt már ebbe a tükörön túli világba jutott.
12. Ezt erősítik a feliratok is, pl. Honthy Hanna sírján az elmúlásra is utaló slágerének sora: Hol van az a nyár. .. vagy Várkonyi Zoltán sírfelirata: Színház az egész világ. (Az ő sírján is, akárcsak Báti Lajos és Honthy Hanna esetében, színházi tárgy, egy függöny jelenik meg.)
13. A különböző műfajok (portré, mellszobor, életkép) összekeverednek, a „kompozíció” elemei (mellszobor, vázlat, festőállvány) minden megfontolás nélkül tevődnek össze. Ennek eredménye a szurreális szituáció, melyben a művész a festőállványán álló saját képében fest, s a naturalis portré esetleges, nem takarásból következő elvágása legalábbis furcsa érzéseket kelt a nézőben.

SZEMLÉ

KÁKOSY LÁSZLÓ: Ré fiai

Gondolat, Bp., 1979. 448 l., 19 színes, 123 fekete-fehér kép, 3 térkép

„Az ókori Egyiptom története és kultúrája”: ez ennek a könyvnek az alcíme. Átfogó kultúrtörténet tehát Egyiptom őskorától Nagy Sándorig. Ma a világon számtalan ilyen átfogó kultúrtörténetet adnak ki, s ellentétben e műfaj múlt századi elődjével (amikor mondjuk egy Burckhardt írt görög kultúrtörténetet), az ember bizony gyanakodva veszi a kezébe: legtöbbször a gyönyörű külső hevenyészett, zsurnaliszta munkát takar. A kutatók kutatnak, a zsurnaliszták szintéziseket, népszerű összefoglalókat fabrikálnak. Igaz, az egyiptológiában (még?) mintha talán nem teljesen így állna a helyzet. Az egyik nagy összefoglalót – szintén az őskortól Nagy Sándorig –, mely az utóbbi két évtizedben a francia mellett angol és német nyelvterületen is standard művé vált, nem kisebb egyiptológus írta, mint Pierre Montet. S Kákosy népszerűsítő műve is – kevésbé gyönyörű külsőben – tudós munka.

Ez persze nem azt jelenti, hogy az ilyen könyvnek önálló tudományos teljesítménynek kell lennie. Hanem jelenti az ismertetés biztonságát, a források és interpretációk közötti válogatást, azt, hogy ami kétes – és az egyiptomi kultúráról való ismereteinkben rengeteg kétes dolog van –, az meg is marad annak: az olvasó egyszerre ismerkedik meg egy hatalmas kultúrával és fejlődő, nyitott interpretációjával, a mozgásban levő egyiptológiával. Jelenti másodsorban azt, hogy a kutató mások eredményei mellett a saját eredményeit, és általában a magyar egyiptológia eredményeit is beépíti könyvébe.

Kákosy fő törekvése, hogy megtörje a statikus ezer éves Egyiptomának képzetét. Ezért a rövid egyiptológiai és földrajzi, természettörténeti bevezető után könyvének nagyobbik része időrendben épül fel, s így mutatja be egymásután a három nagy birodalmat, azt megelőzően az őskort és a két Egyiptom egyesítésének korát, közöttük a nagy átmeneti időszakokat s végül az idegen uralmak korát. A második és kisebb rész most már részben ismert tényekre visszautalva elemzi az egyiptomi élet, kultúra néhány nagy problémáját. A király, a mindennapi és magánélet, a tudomány, az irodalom, a művészet, a vallás, a világ- és – mondjuk így – túlviláglátás.

A szerkezet rövid ismertetéséből következik, hogy a művészettörténész nemcsak abból a húsztól okulhat, mely az egyiptomi művészet sajátosságait és történeti fázisait foglalja össze, hanem az egész könyv művészettörténetként (is) olvasandó. Hiszen a művészet emlékei jelentik az egyik legfontosabb információs forrást az egész egyiptomi történelemről. Az Óbirodalom monumentális piramisai összehasonlítva a Középbirodalom labirintusával: ez Kákosy számára szimbolikus különbséget is rejt a két korszak között. S a művészet emlékei valóban csak nagyon csekély mértékben emlékei a művészetnek, mint művészetnek. A vallás, a reprezentáció, a halottkultusz emlékei azok, míg a mai nézőre nagy esztétikai vonzóerőt gyakorló osztrakonrajzok „eredetileg nem műalkotásnak készültek” (305. l.).

A végérvényes válasz az egyiptomi művészet páratlanul tradícióhű voltára nem található meg Kákosy könyvében. De a szokottnál dinamikusabb történeti képből következik az a feltételezés, hogy

a kései művek talán felidéznek, stilizálják a régít formszigorukkal, s néha akkor talán egy-egy korszakban az egyiptomi művészet „historizmusáról” is lehetne beszélni.

R.S.

PÉTER ANDRÁS: A trecento festészete

Corvina, Bp. 1983. 110 l., 53+8 kép

A posztumusz kötet Péter András születésének 80. évfordulója alkalmából jelent meg.

A tragikus körülmények között elhunyt szerző a korszak egyik legkiválóbb művészettörténésze, nemzetközileg is elismert trecento-szakértője volt. Fontos, Magyarországon addig figyelemre alig méltatott témát választott fő kutatási területéül. Feladatául a 14. századi itáliai festészet komplex vizsgálatát tűzte ki. Az első összefoglalás lett volna a hazai szakirodalomban az 1940-es évek elején, Gombosi György 1926-os rövid áttekintése után. A több kötetesre tervezett munkának csak az első része készült el kézirat formájában. Ennek közreadására vállalkozott a Corvina Kiadó.

A könyv, ahogy Prokopp Mária megállapítja, „megírás után közel negyven évvel is nagy hiányt pótol a magyar könyvkiadásban”, hiszen frissebb értékelésre mindmáig nem került sor.

A szerző Cavallinót Trainiig vázolja fel a legkiemelkedőbb mesterek pályaképét, közérthetően, irodalmi igénnyel. Széles körű áttekintést ad a trecento festészetének legfontosabb művészeti problémáiról, amelyeket nem tekint lezártnak, vitán felül álló axiómának. Az általa felvetett kérdések (Assisi Szt. Ferenc-ciklus attribúció) ma sincsenek lezárva, megoldásuk az elkövetkező kutatások feladata.

Az összefoglalást Zádor Anna és Prokopp Mária utószava zárja le. Zádor Anna, a kortárs, az egykori kollégát hozza emberközelbe, felidézve a harmincas-negyvenes évek tragédiák előszelét hordozó világát. Prokopp Mária fontos bibliográfiát ad Péter András kutatók számára is nehezen hozzáférhető tanulmányairól. E munkák közül kiemelném 1925-ös doktori disszertációját: Árpád-házi Szt. István, Szt. Imre és Szt. László a középkori művészetben. Ebben a hazai szakirodalomban először tesz kísérletet arra, hogy a műalkotások tartalmi kapcsolatát vizsgálja, az egyoldalú stíluskritikai módszerrel szemben. Az értekezés a téma ma is legjobb, kiindulópontként használt forrásmunkája.

Talán nem lenne haszontalan, ha mind kisebb tanulmányait, mind disszertációját megjelentetnék egy hasonló kötet kiadásával.

Kerny Terézia

PROKOPP MÁRIA: A garamszentbenedeki Ürkoporsó az esztergomi Keresztény Múzeumban

Helikon–Corvina, Bp. 1982. 35 l., 21 kép

A monográfia megírására és kiadására az Ürkoporsó bizonyos évszámokhoz kötött helyreállítása majd újra felállítása kínálta az alkalmat. A könyv terjedelme szerény. A benne feldolgozott műtárgy jelentősége azonban megkívánja, hogy bővebben írjunk róla.

A 15. század közepén, második felében a hűsvét megünneplésében egyre tekintélyesebb szerepet jut a passiójátékoknak. Ezek bizonyos műalkotások: szobrok, szobortípusok kialakulását mozdítottak elő. Ilyen volt Krisztus a számárháton (Palmesel), melyet a virágvasárnapi körmenetben hordtak körül. Bártfa város egy 1476-os forrás szerint rendelt magának ilyen. A pozsonyi dóm ürkoporsóját 1450 körül már javítani kellett. Garamszentbenedeken, egy 15. század végi – eredetileg közel egykorú – emlékcsoport (mely egy megostorozott Krisztusból, egy ürkoporsóból és egy mozgatható karú Krisztusból áll) bizonyítja, hogy itt a passiót már a középkor vége felé színjátékszerűen adták elő.

Az Ürkoporsó a magyarországi emléktárhelyen áll. Az európai művészet is kevés hasonló jellegű fából emelt szent sirt kínálhatott Prokopp Máriának analógiául. Ennek ellenére meggyőző a felépítmény alsó részének, a sírládának a bemutatása. Az oldallapok ikonográfiai elemzésében viszont bizonytalanság uralkodik. Nem kapunk magyarázatot a rövidebb oldalak témái megjelenésének kérdésére. Tévesen informál a szerző azt írva, hogy a Feltámadás jeleneteken a 14. századot megelőzően Krisztus sohasem ül a szarkofágon. Talán elég II. Henrik perikópakönyvével vagy Verduni Nicolaus klosterneuburgi oltárával bizonyítani Krisztus korábbi jelenlétét.

Jó irányban kutatott Prokopp Mária, amikor a felépítményt próbálta analógiák segítségével meghatározni. De miért nem merete bátran kimondani, hogy ez egy ereklyetartó, mely a keresztény hívó számára legbecsesebb ereklye, a corpus Domini foglalatául szolgált? Újabbán B. Szent-Gály Erzsébet kutatásai arra is rávilágítottak, hogy Garamszentbenedek híres Szent Vér-ereklyéje monstrancia foglalatában is helyet kapott nagypénteken a koporsó fülkéjében. Így ez a koporsó a többenél hatványozottabban és összetettebben szolgálhatta az eucharisztia tiszteletét. Egy ilyen ereklyetartó oldal falán több okból is megjelenhettek az apostolok. Az apostolok több szempontú értelmezését vártuk volna a könyv sorait olvasva, nem pedig az élettörténetek és attribútumok részletezését.

A funkció és az ikonográfiai kérdéseinek elemzése után rátérnénk a stílus vizsgálatára. A sírláda domborműveit meglehetősen nagyvonalúsággal kezeli a szerző. Nem nyilatkozik arról, hogy egy vagy több kéznek tulajdoníthatók-e a domborművek. A felépítmény szobrai jobban részletezi. Itt két problémánk van. Az egyik, és talán a fontosabb, hogy a „mélyen érző”, „intim szobor”, „gótikusabb”, „mélyen átélt lírai érzéseket hangsúlyozzák a ruharedők is” stb. semmitmondó közhelyek. A másik problémánk, hogy a kezek csoportosítását Prokopp Máriaival szemben az alábbiak szerint képzeljük el. Az egyik mester, akit Szent András alakjával jellemezhetünk, hosszúka, markáns vonásokkal kialakított, többnyire gazdag mimikájú fejeket faragott, kedvelte a laza körvonalú sziluettet, a fej, a törzs és a végtagok csavarása, forgatása is kedvenc eszközei közé tartozott. A második kezét Szent Fülöp apostol képviseli. Az arc ovális, szabályos vonásai derűt sugároznak. A haj gondosan fésült, a test statikus felépítésű és viszonylag zárt körvonalú. Kérdéses talán a Szent Simon és János apostolok hovatartozása lehet. A teltebb, petyhüdebb arcok esetleg az első mesterhez kötnék a szobrokat, a statikus, zártabb kontúrú test alapján viszont a másodikhoz is tartozhatnának.

Prokopp Mária az Űrkoporsó készítési idejéről az 1470-es és 1480-as éveket jelöli meg. A magunk részéről az 1489-es, tehát a Szent Vér-kápolna évét tekintjük a lehetséges legkorábbi időpontnak, és azt sem tartjuk kizártnak, hogy Diváld Kornél volt igaza, amikor az 1500-as évekre datálta a koporsót. A későbbi datálás mellett szólnak egyes fejek, például a Szent Asszonyoké. A 70-es és 80-as évek racionális, grafikus vonalvezetésű redőin túlmutató, olykor önkényesen libegő, gyakran kagylószerűen öblösödő, béléssel kifelé fordított drapériák is a későbbi keletkezés lehetősége mellett bizonyítanak. Példaként a bal szélső szent asszony ruháját idézhetjük, vagy a Fülöp apostol jobb könyöke fölött kiforduló és legyezőszerűen szétterülő redőt.

És végül a képekről. A kötet fényképei a szobrokat és a domborműveket eredeti környezetükből kiemelve mutatják be. Tehát a fülkeszobrok önálló térplasztikaként jelennek meg. Ugyanúgy a négyzetes mezőbe, háttér elé komponált domborművek is. Szerintünk az Űrkoporsó szobrászati díszlet eredeti környezetükben kellett volna bemutatni, a restaurálás közbeni állapotot elegendő lett volna egy-egy felvétellel szemléltetni.

Wehli Tünde

CSIFFÁRY GERGELY: Egri céhemlékek

Eger 1982. 186 l., 89 fekete-fehér kép

Csiffáry Gergely munkája a történet-, művelődéstörténet-, művészettörténet-írás számára egyaránt hasznosítható, hézgapótló művek elindítója lehetne.

A magyarországi céhes emlékekkel ugyan eddig is foglalkoztak már művészettörténeti topográfiai köteteink, egyéb – elsősorban múzeumi kiadványaink –, a kutatás azonban kevés alkalommal nyúlt ezekhez az emléktárgyakhoz monográfikus igénygel.

Csiffáry Gergely pedig éppen arra vállalkozott, hogy az egri múzeum tulajdonában levő 55 darab céhes eredetű tárgyat állítsa kutatásainak fókuszába. A szerző nem titkolt célja – ahogy a bevezetőben is olvashatjuk – az volt, hogy a céhes tárgyakról „lehetőség szerint mindent” kiderítsen.

Csiffáry Gergely kitűzött céljához ragaszkodva a céhes emlékek legkülönbébb diszciplináris vonatkozásaival is foglalkozik.

Könyvének fejezeteiben műfajilag csoportosítja a céhes élet tárgyait (céh-pecsétnyomók, céh-behívótáblák, a céhek lakomaedényei, céhládák, mesterremek, cégérek, céházslólok). Fejezeteinek bevezetőiben pontos leírást kapjuk annak, hogy az illető tárgycsoportnak a céhszervezet használatában milyen funkciója volt.

A bevezetők után Csiffáry a konkrét tárgyak azonosítását végzi el (a tárgyak szakszerű leírását a

függelékben találhatjuk). Az azonosításoknál itt-ott nagyszerű céhtörténeti, heraldikai, viselettörténeti, ikonográfiai elemzéseket találhatunk.

A vizsgált emléktárgyak zömében Eger város céhes életéhez kapcsolódnak. A szerző azonban szükségesnek tartja a tárgyalta céhemlékeket párhuzamba állítani más városok céheinek hasonló emlékeivel.

Sok esetben kutatja egy-egy céhjelvénnyel eredetét, feltüntetve magyarországi jelentkezéseit.

A művészettörténetírás számára különösen értékes Csiffárynak a céházaszlókról írt fejezete.

A céh védőszentjének az ábrázolása kapcsán rámutat a céh jellege és az illető szent ikonográfiai sajátossága közötti kapcsolatokra.

A kötetet kitűnő képanyag illusztrálja, és egyben tovább is bontja a szerző műfaji kategorizálását. A céhládákkal foglalkozó fejezetnél például helyet kaptak a ládák díszes kulcsainak a fényképei is.

Szabó Péter

BORSOS BÉLA: Magyar vadász löportartók

Corvina, Bp. 1982. 90 l., 40 kép

Borsos Béla könyvének címe némileg félrevezető. Helyesebb lett volna kronológiailag pontosítani: 16–18. századi magyar vadász löportartók. A kötet ugyanis, ahogy a szerző megfogalmazza, a Kárpátok vidékének 16–18. századi szarvasagancs löportartóival szeretné az olvasót megismertetni.

Habár e tárgyfeleség a 19. század második felétől szinte állandóan a néprajzi, majd a régészeti érdeklődés középpontjában állt, alaposabb, ún. komplex módszer segítségével történő vizsgálatára mind ez ideig nem került sor. Bár Borsos felveti a segédtudományok bevonását a kutatásba, ez a munka sem vállalkozott a téma alaposabb, minden részletre kiterjedő feldolgozására, megelégedett a „leíró iparművészet” módszerének alkalmazásával.

Az emléktárgyak elsősorban a szerző saját gyűjteményét öleli fel, melynek leírásánál, technikai vizsgálatánál ismeretei szinte teljesnek mondhatók. Ikonográfia alapján háromféle típust különböztet meg: népi, átmeneti és úri típust. A népi löportartók legjellegzetesebb díszítménye a forgórózsa, amelynek analógiáját a bronzkorig követi nyomon. Az átmeneti típus sztereotíp témája a szarvas, míg az úri daraboknál mitológiai jelenetekkel találkozunk. Az előzmények felsorolásánál az ősmagyarországi uralmi kapcsolataira, pogány hagyományokra helyezi a hangsúlyt, míg a nyugati (osztrák, német) analógiák (rézmetszettek stb.) bemutatása háttérbe szorul. Csupán egy rövid fejezetet szentel ennek a kérdésnek, de ez éppen a távoli (angol) összefüggések miatt vagy éppen hiányában el is maradhatott volna. Részben a műgyűjtői indíttatásból magyarázható, hogy a hamisítványok vizsgálatára is kitér.

Szerkesztési következetlenségből a kötet végén található – kronológiailag a könyv elejére kívánczó – régészeti előzmények fejezet.

A kötet értékét csökkenti, hogy az egyes korszakok nehezen áttekinthetők, a műtárgy leírások helyenként kiszakadnak a történeti összefüggésből.

A bibliográfia néprajzi, régészeti vonatkozásban teljesnek mondható, bár elsősorban 1945 előtti irodalmat sorol fel. A bibliográfiát két nem említett munkával szeretném kiegészíteni: Csöre P.: A magyar erdőgazdálkodás története. Középkor. Bp. 1980; Jagd Einst und Jetzt. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. Wien 1978.

Ugyancsak a hiányosságok közé számíthatjuk, hogy a képjegyzékben nem szerepel méret, illetve közgyűjtemények esetén leltári szám.

Kerny Terézia

CENNERNÉ WILHELM GIZELLA: Than Mór

Képzőművészeti Kiadó, Bp. 1982. 110 l., 32 színes, 139 fekete-fehér kép, 39 szöveggaléria

Egyre nyilvánvalóbb, hogy a Képzőművészeti Kiadó közelmúltban indított sorozata már kiadói vállalkozásként is külön méltatást érdemelne, még akkor is, ha névtelen, és a kiadványok sorozat-jellege ez ideig nem dekratizált. (Megjegyzendő, a sorozatcím hiányzik a legkevésbé: ez, hacsak nem semmitmondó, eleve megakadályozza egy sikeresnek bizonyult publikációs forma alkalmazásának

aktuális kiterjesztését.) Az eddig megjelent kötetek azonban nemcsak azért érdemelnek figyelmet, mert gondos szerkesztéssel, reprodukciós technikájukkal, jobb papírukkal, levegősebb szedésükkel, szépen metszett tipográfiájukkal előnyösen térnek el a hazai képzőművészeti kiadványok átlagos színvonalától, hanem amiatt a program miatt is, melyet tematikájuk sugall. Ha a kiadó sorozatcím demonstrálta kötelezettsége híján csak vélelem lehet, mindazonáltal elég nyilvánvaló, hogy mind az eddigieket, mind a további köteteket is elsősorban a 19. és a 20. század magyar festészetének szentelik. Ez önmagában aligha érdemelne figyelmet, ha a közelmúltban megjelent kötetek között nem találnánk olyanokat, amelyek a kiadó részéről némi bátorságot is feltételeznek. Lotz Károly, Than Mór, de még Székely Bertalan sem népszerű jelenleg, igaz, a közvetlenség, a festői festőiség dogmáin nevelt ízlés sem fejleszthette öntudatát máson, mint a rajtuk való fanyalgáson. Hogy népszerűsítésük kiadói szempontból lukratív-e – a könyvek amúgy drágák –, még nem dönthető el, annyi azonban bizonyos, hogy korszerű bemutatásuk nemcsak tudományos penzum. Életművük most először léphet át a díszalbumok, emlékkönyvek és tankönyvek gettójából az egységesen korszerű forma demokráciájába, az intímek, a látomásosok és vallomásosok közé, hogy eltérő feladataikat velük egyenlő eséllyel méltányos körülmények között, viszonylagos erőnyeiket tényleges viszonylagosságukban bizonyíthassák.

Cennerné Wilhelmb Gizella Than Mórról szóló könyve lényegében megfelel a korszerű szemlélet igényének. Ennek alapja bizonyosan az a korrektségi viszony, amelyben Than életművéhez közelít, a belátás, hogy a művész szívós korholása – vagy az előbbi gyakorlattal korrelatív – mentegetése gyakorlatilag eltorlaszolja az utat a művész problematikájának érdemi elemzése előtt, amelyet sem a penetráns bizalmaskodás, sem az elégtikus hangú eszmefuttatások nem pótolnak. Ha Thannak – és akadémikus társainak – pályafutását nem látnánk egyébként, mint gyengeségből vagy ignoranciából táplálkozó helytelen egyéni döntések sorozatának, nemcsak a múlt század művészeti gyakorlatának képét hamisítanánk meg, hanem a művészet olyan konkrét feladatokban megmutatkozó funkcióit is meg kellene tagadnunk, amelyekkel egyre kínosabb szembesülni, függetlenül attól, hogy állandónak és elidegeníthetetlennek tartjuk, vagy netán már elparentáltuk őket, esetleg túlélésüket konstatáltuk. Than problémái az akadémikus művészei, és a szerző érdeme, hogy ezt tudomásul véve, a festő erőnyeinek és fogyatékosságainak nem csak magyarázatoként használja fel, hanem azoknak a normáknak a megállapításához is, melyekhez viszonyítva ezeket az egyes művekben kimutatja. Than életpályájában kevés a sors, sok a fejlődés: lényegében a mesterség feletti uralom, az alakjaiban, jelenezésben, kompozícióban, „gruppírozásban” való biztonság megszerzésének története. Ebben az összefüggésben indokoltan kap nagy jelentőséget a műfajserűség szempontja is, melyet a szerző állandóan igyekszik érvényesíteni, amennyiben azokat a személyesnek vélt regresszív stílári mozzanatokot vagy „felzárkózásokat”, amelyeket műfajváltások alkalmával észlelünk, a módus-elv legelőször kielégítő módon megmagyaráz.

A nagy felkészültséggel megírt, alapos tanulmány bizonytalan pontja az 1847-es akvarellsorozat kérdése, mely annál fontosabb, hogy benne „szinte minden későbbi nagy olajképének első fogalmazása megtalálható”. Barabás szerepe a sorozat létrejöttében aligha volt döntő, ez bizonyára ténylegesen Than „történelmi érdeklődésére” vezethető vissza, utóbbi azonban a művek kvalitására nem magyarázat. Hogy ezek valójában nem mások, mint a korabeli történeti festészet közhelyeit esetlegesen variáló előképek naív módosításai, vagy Than eredeti invenciói, nyitott kérdés maradt. Hasonló bizonytalanság érezhető a művészt Párizsban érő impulzusok megítélésében is; jöllehet minden azt sugallja, hogy ez a hatás minden Párizst járt magyar művész közül őt érinthette a legkevésbé elementárisan. A meggyőző interpretációk közül – melyek a monumentális ciklusok esetében különösen nehéz feladatot oldottak meg példaszerűen – csupán egyet kifogásolnék: a „Vitéz János oktatja Hunyadit” biztosan „nem a reprezentatív mecénást”, de nem is „a tudás irányába tett tiszteletreméltó egyéni erőfeszítést” hangsúlyozza, hanem az egyház tanítói hivatalát, szellemi fölényét, ami biztosan nem befolyásolta kedvezőtlenül az 1polyi-díjra pályázó mű elbírálását.

Sajnálatosnak kell tartanunk azt, hogy a kötetben nem szerepel egyetlen egy olyan mű sem, melyet a szerző Than művei analógiájaként említ, annál is inkább, mert azok a közép-európai festők, akik a magyar szakirodalomban immár egy évszázada makacsul kísértének (Rahl, Blaas, Cornelius, de még sokan mások), időközben reménytelenül ismeretlenné váltak, mivel magyar nyelvű kiadványokban egyetlen művük sincs reprodukálva. Sajnálunk kell továbbá néhány olyan Than-művet is, amely a gazdag képanyagból kimaradt (Óbecsei főoltár, A vasút allegóriája), továbbá azt, hogy az

1856-os Mohácsi csatát (amelynek inkább a színes reprodukciók között volna a helye, esetleg a bravúros rövidülések ellenére is semmitmondó operaházi puttók helyett) élvezhetetlenné zsugorított méretben láthatjuk.

sz. f. gy.

MAJOR MÁTÉ: Vágó Péter

Akadémiai, Bp. 1982. 26 l., 65 kép (Architektúra)

Az *Architektúra*-sorozat kötetei – a létrehozók eredeti szándéka szerint – arra lennének hivatottak, hogy „a 20. század építészeinek és művészeinek bemutatásával fokozatosan értő közvéleményt teremtsenek az új építéset befogadására és – igénylésére”. A sorozat szerkesztője (és egyben a jelen kötet szerzője) azonban úgy látja, hogy az eddig megjelent több mint húsz kötetben nem sikerült igazán „kerek elvi-elméleti képet adni napjaink építészeti problémáiról” (26. l.). Talán éppen ez a felismerés vezette a témaválasztásban, és sugallta Vágó Péter modellül választását, akinek oeuvre-je a tervezéstől az elméleti problémák felvetéséig ível, és benne megfogalmazódnak rajzban, anyagban és szóban napjaink építészeti leginkább izgató kérdések.

Tevékenysége három területen, a szervezés, az építészeti alkotómunka és az elmélet terén bontakozott ki. Mindhárom a modern építészeti elvek diadalra juttatását szolgálta, és ez sikeresnek is mondható. Alakja talán azért igényel különös figyelmet, mert mindezek során kénytelen volt (és kénytelen napjainkban is) átélni a forradalmi elképzelések gyakori megvalósíthatatlanságának és a megvalósított elképzelések gyakori kudarcának traumáját. Hitének és elkötelezettségének szép bizonyítéka, hogy fejtegetéseiben nem a keserű csalódás, hanem a higgadt önvizsgálat és továbbgondolás hangján nyilatkozik meg.

A könyv lapjain idézett szövegrészekben Vágó tulajdonképpen egy problémát jár körül, mégpedig azt a kérdést feszegeti, miért tűnt el napjaink épített (városi) környezetéből az emberi jelleg. Alapvető, mély ellentmondást lát a kezdeti bizakodó megfogalmazások és a megvalósított létesítmények között. Minduntalan a múlt nagyszerű példáival (amiket egyébként nem misztifikál) állítja szembe a maiakat: Chandigarh-t és Brasiiliát. Véleménye szerint a ma emberének általános passzivitását kell megszüntetni, és az emberi kapcsolatokat újratemetni, hogy a város „visszaszerezhető” legyen „az ember segítségével az ember számára”. E konklúzió inkább utópia és hitvallás, mint konkrét orvoslát vagy program, mégsem érezzük üres szavaknak őket. Mögöttük ott van a földrajzilag és tematikailag egyaránt széles területen kibontakozott, négy évtizedes építészeti tevékenység – ennek szakszerű és olvasmányos ismertetését adja a könyv második fejezete –, valamint a szintén több évtizedes elméleti-kritikusi munka.

A kötet olvasása közben csupán egy dolog nem vált világossá, miért lett a kötet címe és a lapokon is szereplő név Vágó Péter, holott az építész francia néven, Pierre Vago-ként ismert külföldön és nálunk is. Természetesen nem magyarságát kívánjuk elvitatni, éppen ellenkezőleg, csak üdvözlhetjük idegenben élő nagyjainknak a hazai közönséggel való megismertetését. Mindössze következetlenséget látunk a név illetén használatában, hiszen Vasarelyt, Nicolas Schöffert sem magyarítjuk vissza, és az *Architektúra*-sorozat is meghagyta egy korábbi kötetében az Alexander Bodon nevet.

Hajnóczy Gábor

BONTA JÁNOS: Skidmore, Owings and Merill

Akadémiai, Bp. 1982. 35 l., 87 kép (Architektúra)

Különös és egyedülálló jelenség a modern építészetben a Skidmore, Owings and Merill (röviden SOM) társaság működése, több szempontból is. A megszokottól eltérően nem egy neves építész irodája, hanem tervező nagyvállalat, ahol az építész személye rendszerint háttérben marad. Működését 1935-ben kezdte meg, tehát olyan döntő jelentőségű korban, amely megélte a modern építészet diadalmas kibontakozását, de válságát is.

A sajátos jelleg és az áttekinthető anyag méretei (csaknem fél évszázad építészeti tevékenységéről van szó) már önmagában nehéz helyzetet teremtettek egy viszonylag szűk terjedelmi keretek közé szorított feldolgozás számára. Úgy tűnik azonban, hogy a megoldandó legnagyobb problémát

mégsem ez, hanem a SOM-architektúra korszerű, mai szemlélettel kialakított értékelése jelentette. Lényegében arra kellett választ adni, vajon érvényesek-e a Mies van der Rohe-i tiszta szerkezeti rendszerre alapított építészeti elvek a posztmodern korban, valódiak-e még a SOM által képviselt értékek, és arra, hogy milyen értékrend alapján lehet megítélni napjainkban ezt az építészetet.

A most megjelent monográfia elsősorban a SOM-jelenség bemutatására törekszik. Elkerülendő, hogy a téma mennyiségi dimenziói szétfeszítsék a tárgyalás kereteit, a szerző eleve lemond az extenzív teljesség igényéről és ésszerű korlátozással egy fejlődésmentet megrajzolására koncentrál. A módszer sikeres, mert a könyv lapjain kibontakozik egy jellegzetesen amerikai épülettípus, a magas irodaház egész építészeti problematikája. Minthogy ez döntően szerkezeti kérdések tárgyalását jelenti, megfelelő egyensúlyt kellett teremteni a szakszerűség és a laikusok számára is érthető megfogalmazás között. A szerző lényegében a Mies van der Rohe-monográfiánál kialakított leíró-elemző technikával, nyelvileg is jól oldja meg feladatát (az angol szakterminusok ügyes magyartásával stb.). Tematikailag külön csoportot alkotnak azok az épületek, amelyeknél a szerkezet mellett az egyedi formaképzésre is lehetőség nyílt. Itt kapunk ízelítőt abból, mit is jelent ennek a nagyszabású építészeti aktivitásnak tematikai és formaalkotó gazdagsága.

Az előljáróban említett értékelésbeli alapkérdésre a könyv utolsó fejezetében találjuk meg a választ. Itt a szerző az iroda által létrehozott, az amerikai „establishment” igényeit a legmesszebbmenőkig kielégítő és kifejező építészetnek nem csak értékeit, hanem korlátait is megmutatja. Rámutat az elegancia mögötti konzervativizmusra, az olajozottan működő (és a komputer-technikát elsőként felhasználó) mammut-tervezőintézet belső nehézkességére, és végül érzékelteti az amerikai építészetben időközben végbement változásokat, valamint a SOM viszonylagos változatlanságát. Csak sajnálhatjuk, hogy ennek a kettősségnek (ha nem éppen ellentétnek: gondoljunk az idézett Venturi-féle megállapításokra) az elemzése csak jelzésszerű maradt, és a „posztmodern forradalom” hatására – a kézirat elkészülte és a megjelenés között eltelt idő következtében – mindössze egy függelékként beiktatott rövid kiegészítő részben kerülhet sor. Sajnálhatjuk, mert biztosra vehető, hogy a szerzőnek erről bőveges mondanivalója lenne, de – amint ezt meg is jegyzi – ez egy újabb könyvet igényelne.

Külön említést érdemel a kötet színvonalas illusztrációs anyaga. A fényképek (legnagyobb részük Ezra Stoller felvétele) nagyszerűen emelik ki az ábrázolt épületek jellegzetességeit; ha kell az égbenyúló monumentalitást, máskor a tájba simuló harmóniát. A rajzokat Kerecsényi Zsuzsa készítette.

Hajnóczy Gábor

FURKÓ ZOLTÁN: Berki Viola

Corvina, Bp. 1978. 18 l., 64 kép (A művészet kiskönyvtára 124.)

Szép-művészet a szó szoros értelmében Berki Viola festészete. Kellemesen tarka színek, szeretetteljes gonddal megrajzolt mesehősök, gazdagon burjánzó flóra és fauna, felhőtlen derű. A 60-as évek érdekes, sokat ígérő színfoltja volt ez a világra „ártatlan szemmel” néző, az elfogulatlanság bátorságát játékos líraisággal ötvöző művészet. A Hellász, a Nyár, az Elmúlás: boldog, a környező világ viharaitól érintetlen szigetek, az újra megidézett béke ritka pillanatai. Berki Viola festészete a későbbiekben is megőrzi játékos elbeszélőkedvét, képein azonban a 70-es évektől kezdve mind több a külsődleges, csupán a felület betöltésére szolgáló illusztratív elem, a korábban oly finom hangulati-érzelmi egységesség is félre-félrecsúszik néha; az alkatától idegen szatirikus ábrázolásmód erőltetése fals karikatúrákat eredményez. S meg kell vallani, az utóbbi évek rajzosabb, aprólékosabb stílusa jóval kevésbé áll közel a recenzius szívéhez, mint régebbi alkotásainak telített felületekből építkező tágassága.

Furkó Zoltán nagy szeretettel rajzolja meg portréját, jól jellemzi Berki művészi útkereséseit, a 60-as évek első felének leegyszerűsített bemutatása azonban ebben az esetben feleslegesnek látszik, mint ahogy erőszakolt a Sára Sándor komponálási módszerével való összevetés is. Egyetérthetünk a művész inspiráló forrásairól, világának jellegzetességeiről mondottakkal. Azzal már kevésbé, hogy Furkó Berki Viola stílusváltását a „tömondatról” a „bővített mondatra” való áttérésként üdvözli. A szép Nagy László-verssel záruló bevezetőt feltűnően gazdag, jól válogatott képanyag egészíti ki.

Pataki Gábor

HORVÁTH TERÉZ: Kokas Ignác

Képzőművészeti, Bp. 1982. 64 l., 16 színes + 22 fekete-fehér kép (Mai Magyar Művészet)

A könyv árnyalt, sokszempontú elemzést nyújt a festő eddigi életművéről. Felvillantja a kortárs hazai festészetben betöltött szerepét, de a fő hangsúlyt a művekben jelentkező gondolati és formai sajátosságokra helyezi. Bepillantunk az egyes képek vagy viszonylag körülhatároltabb korszakok talaját adó személyes élmények körébe és a művek „tematikán” túli, általánosabb világképi jelentésébe is. Így egyrészt többet (és fontosabbat) tudunk meg az alkotóról, mint amennyi az „életrajzos” ismertetésekből általában ki szokott derülni, másrészt a szerző gyakorlati módon demonstrálja a korszerű művészet-fogalmat, amelyben „minden számít” (amelyben a kép csupán keretek közé fogott nyoma egy valahonnan valahová eljutni akaró emberi történet-folyamnak). Az olvasó többet ért meg az egyes képekből is, és megsejt valamit a mögöttük levő erkölcsi tartásból is. A könyv fő erénye valamiféle „egészséges arányosság”: szervesen szövődnek egybe a racionálisabb formai-szakmai szempontok és az érzelmi kifejtések.

A szerző Kokas világával kapcsolatban megállapítja: „Mindennek hitele ... nem a konkrét kép-tárgy pontos felfejthetőségében, valami fogalmi szimbólumokkal kifejezhető egyértelműségben rejlik”, az elemzések többségénél mégis nyomatékot kap egy sajátos természetű egyértelműség. A kép-értelmezések „alapnyelve” ellentétpárokon alapul, s ez nehezen alkalmazható egy olyan világ leírására, amely az oppozíciók „képtelenségének” elemi kifejezéseiből építkezik. Az írás magától értetődőnek veszi, hogy pl. „a szemközti pillér falán könnyedén járhatunk keresztül”. Így a képek erős érzelmi hatását kutatva, óhatatlanul nagyobb hangsúlyt kap a tematikus elemek „talányos többértelműsége”, a „szörnyekké nővő alakok ... kusza árnyak ... vonzó és taszító látványa”. Ebben a szürrealizmusra visszavezetett világban némileg elsikkad Kokas legszemélyesebb – és legkorszerűbb – értéke: az ambivalens térszerkezet. Figurái nem csupán egyedi megjelenésük miatt, hanem elsősorban a sík-tér, pozitív-negatív forma, benne-kívül stb. viszonyokat összegabalyító (egyszerre fizikai és gondolati) térben való értelmeződésük által válnak nyugtalanítóvá. Ez a jelenség nemcsak a forma és tartalom totális egységének kérdésében perdöntő, hanem a „világkép” teljességét illetően is, lévén hogy az nemcsak az etika, de a tér és idő „prózai-fizikai” kérdéseiben is modellt kell tudjon nyújtani.

Ezen értelmezési lehetőség elemei külön-külön jelen vannak az írásban, s hogy a művek elemzésének hangsúlya mégis a „figurális” réteg felé tolódik el, annak oka valószínűleg az átlagolvasó „nyelvi” és egyértelműség-igényének kissé túlzott figyelembevételében kereshető.

Fazekas György

ASZALÓS ENDRE: Breznay József

Képzőművészeti, Bp. 1982. 64 l., 16 színes + 22 fekete-fehér kép (Mai Magyar Művészet)

A könyv a nagybányai festészet korunk művészetében való jelenlétével foglalkozik, s a témával választott életmű a történelmi szükségszerűség által hitelesített logikai levezetés szerepét játssza.

Az írás időrendben követi a „teljességgel feltárható” fejlődés útját, amelynek „ismeretében törvényszerűnek érezzük, hogy az életmű csakis akkor lehet jelentős és egy adott nemzeti kultúrába szervesen illeszkedő, ha alapvetése a kontinuitást őrzi, irányát mindazonáltal a művészi célkitűzés szigorú konzekvenciája szentesíti”. „Breznay – mint pályakezdő művész – nagybányai festészetünk szellemét megtartó, azt továbbvivő mestereink (Berény, Szőnyi, Bernáth Aurél) nyomdokain haladva alakította ki napfényes, színgazdag, oldott festőiségű stílusát”, melyet „a természet, a valóság előítélettől mentes, abszolút csodálata, s ilyen értelmű megörökítésének vágya” vezérel. A jelképekben gondolkodás igényének csirái korán megjelennek, s ez a törekvés – az 50-es évek kiterője után – fokozatosan jut el a „valóság költészetéhez”. „Az 1960-as évek közepétől Breznay festészete organikus továbbfejlődéssel, ... vagyis stílusfordulat nélkül – és zökkenőmentesen egy kifejezőteljességben felfokozott, de a valóságjegyeken belül maradó expresszív képi gondolkodásba torkollott.” „A világról alkotott vélemények, gondolatok, érzelmek ... metaforákba való sűrítésének” alkotói módszerével létrehozott, op- és pop-art elemeket is felhasználó expresszív szimbólum olyan hajlékony és rugalmas festői nyelvezetet eredményezett, amelynek egyéni hitelességű, varázslatos, zaklató, egyedülálló kromatizmustól átítatott, fantasztikumot súroló hallucinatív világára úgy tekint a

nyugat-európai művészeti kritika, mint a magyar lélek reprezentatív kifejeződésére egy nemzetközileg (is) autentikus értéket képviselő festészet által.

A fentiekben foglalható össze az írás *szándékolt* jelentése, és az ismertetést itt be is fejezhetnénk, ha a mű nem maga követelné a történetileg, ideológiailag kiszélesített alapokról való *teoretikus* megközelítést, ami a tételek kifejtésének és bizonyításának szervezesebb és egzaktabb módszereit igényli. Az írás bevezetője megállapítja, hogy a „nagy magányosok – Derkovits, Egry, Farkas István, Nagy István, Vajda Lajos – ... viszonylagos elszigeteltsége”, illetve „az egymással ellentétes célkitűzéseket sugárzó mesterkörök” különbözősége nem tette lehetővé, „hogy nyomdokaikon létrejöjjön sajátosan hazai és egyúttal egyetemes jelentőségű képzőművészeti iskolánk”, amely megnyugtató feleletet adna a korszerűség kérdéseire, és követhető példát „a társadalmi szolgálat és az esztétikai minőség magasrendű ötvözésére”. A válaszádat sejteti mindezen kérdésekre, amikor Breznay Józsefet azon különösen méltányolható kevesek egyikének tételezi „akik nem veszítették el útjuk Ariadné fonálát”. Ez a fonál a nagybányai festészet, melynek szellemi folytatását az alábbi egyetlen mondattal bizonyítja: „És bár – az elmúlt évtizedek alatt – művészete módosult, alapvetően realista szemlélete, a valóság ezernyi arcának önfeledt megragadásában mutatkozó lelkesültsége az örökség megőrzését bizonyítja”. Az indirekt bizonyítás módszerül egy szépirodalmi formát: a párhuzamos életrajzot választja, azzal az egyéni módosítással, hogy nem két ember, hanem egy ember és egy fogalom (nevezetesen a realista művészet-eszmény) életútja világítsa meg és hitelesítse kölcsönösen egymást. A két réteg szerves kapcsolata azonban nem valósul meg, inkább gyengítik, semmint erősítенék egymás hitelét. Egyrészt érzékletes adalékokat kapunk az utóbbi 50 év művészetpolitikájáról, ill. művészeti közéletéről, másrészt követhetünk egy egyéni művész-sorsot, melynek leginkább a hivatali aspektusai rajzolódnak ki élesen (a római ösztöndíjtól a Képzőművész Szövetség vezetőségi tagságáig).

A vállalkozás felsikerének két oka van. Egyrészt a felsorakoztatott teoretikus fogalmak megkövetelnék a képelemzések ezen fogalmak függvényében való levezetését. Másrészt az írás viszonylag rövid terjedelme csak nagyfokú fogalmi tisztaság esetén lenne alkalmas a bevezetőben jelzett téma kifejtésére. A könyv központi fogalma, a realizmus ingadozik a természetelvű, ill. hétköznapi optikai látvány, valamint ennek markánsan szubjektív és egyoldalú „felfokozása” között. Így végső soron a könyv szándéka visszajár forduló: nem annyira a nagybányai szellem transzformációinak bemutatása, mint inkább egy szellemi magatartás valamilyen rejtélyes oknál fogva „nagybányaivá” avatása tűnik alapvető céljának.

Fazekas György

Divatszociológia. I–II. kötet.

Válogatta, szerkesztette, lektorálta: Klaniczay Gábor és S. Nagy Katalin

A Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadása, Bp. 1982. 419 l. (Membrán könyvek 8. kötet.)

Klaniczay Gábor a kötethez írt bevezetőjében arra a kérdésre ad több szempontból választ, hogy miért is aktuális ma, napjainkban újból a divatról beszélni, miért érdekli, izgatja az embereket a divat. Szerinte a divat előretörése „egy meghatározott történelmi korszak szükségsszerű velejárója”, s ezért szükséges, hogy most tisztában legyünk újra a divat szociológiai jelentőségével, kulturális súlyával.

A külföldi szerzők műveiből összeállított tanulmánykötet anyagának válogatásakor a legfontosabb szempontként azt az elvet tekintették a kötet szerkesztői, hogy a divatot, mint kulturális javak megkülönböztető jelét, s annak egy meghatározott típusát mutassák be. Az írások nagy része inkább öltözködés-szociológiai jellegű, s nem divatszociológiai, hiszen leginkább az öltözködés az a jelrendszer, amely minden társadalomban pontosan kifejezte a társadalmi összetartozásokat és különbözőségeket a kulturális jelek segítségével. Az öltözködés jelrendszerének alakulása modell lehet a megkülönböztető jelek, így a divat szerveződésének típusainál is. A szerkesztők szerint feltételezhetjük, hogy „a divat öltözködésben megfigyelhető logikája az, ami más kulturális termékek, értékek divatjainál is érvényesül” (bútorok, használati tárgyak, ízlésáramlatok, érintkezési formák stb.). Így az általános divatszociológiai tanulmányokon túl a kötet önálló fejezetet szentel „Az öltözködés és a divat mint jelrendszer” címen összefoglalható tanulmányoknak, amelyben pl. Roland Barthes az öltözködés, a ruha elsődleges jelentéseinek túl sokrétű tartalmaira utalva önálló nyelvként értelmezi az öltözetet. Az öltözködés jelrendszere természetesen lehet differenciáltabb, hangsúlyosabb vagy változóbb a különféle társadalmakban, vagy mindezek ellenkezője. A társadalmi megkülönböztető je-

lek egyértelműségét, hagyományos elrendeződését három példával szokták bemutatni: a természeti népek rituális öltözeteivel, a közelmúlt paraszti faluközösségeinek hagyományos viseletével, s az európai középkor ruharendeletekkel szabályozott viseleti rendjével. Mindháromra találunk példát a kötetben, kiegészítve azzal a tanulssággal, hogy a viseleti jelek hagyományos elrendeződése egy sajátos konfliktushelyzetnek, a hagyományos társadalmi rend, a tradicionális közösségek bomlásának köszönheti az öltözködés merevségét.

Tehát a divat a társadalmi megkülönböztető jelek eloszlásának olyan modern rendje, ami egyfelől a hagyományos társadalmi megkülönböztetésekre épül, s ezt is fejezi ki, másfelől elősegíti a hagyományos társadalmi rendet bomlasztó tendenciákat. Ezért a társadalom adott rendjének birtokosai a hagyományos megkülönböztető jelek védelmében bevezetik ezen jelek intézményes szabályozását, pl. egyenruhák, állami bürokrácia öltözetei stb., ezáltal megállítva a divattal által kifejezett rangsorolást, cserélődést. A megkülönböztető jelek harmadik modern szabályozó mechanizmusa: az ideologikus rendszerezés, mely a jelek szimbolikus értékét próbálja továbbfejleszteni, szimbólumrendszert alkotva azokból. Külön fejezet foglalkozik a divat és öltözködés szimbólumrendszerével és ideológiájával. S talán a legérdekesebbek a divat történetéből kiragadott szemelvények, amelyek közül Fernand Braudel írására hívnánk fel különösen a figyelmet.

A divat tehát „jelek, formák és a kommunikáció öntörvényű, de sohasem önálló rendje”, egy olyan állandó körforgás, ahol a jelek állandó felcserélődés folyamán válnak modellé. A divat egy társadalmi és kulturális viszonyrendszer szüntelen átalakulása, amelynek terjedéséből, átalakulásából a kommunikáció rendjének modellje is megrajzolható.

A rendkívül értékes és sokszínű válogatást divatszociológiai művek annotált bibliográfiája egészíti ki.

Gergely Katalin



1. Kazai Kakas László (+1395) sírköve Serkéről, MNM



2. Csáktornyai Lackfi István (+1397) sírköve, Keszthely



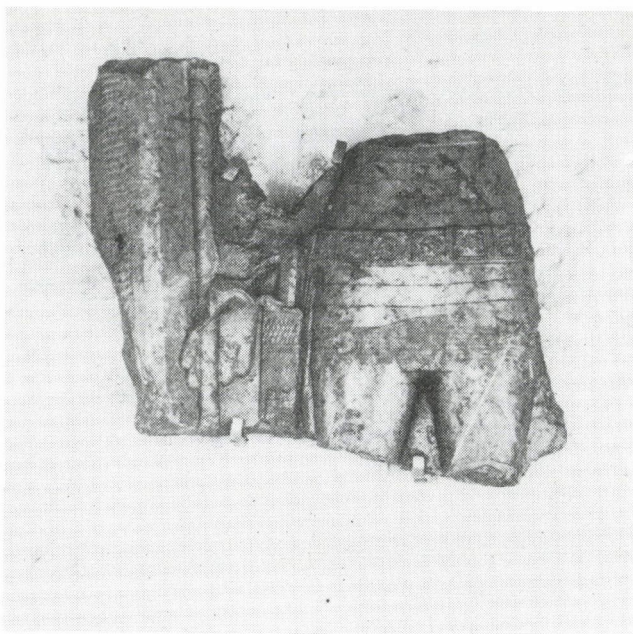
3. Bebek László (+1403/4) sírköve, Pelsőc



4. Kanizsai István (+1427/28)
sírköve Csornáról, Sopron,
Liszt Ferenc Múzeum



5. Marcali Miklós (+1412) sír-
köve, Székesfehérvár, István
Király Múzeum



6. Stiborici (I) Stibor (+1414)
sírkövének töredéke, Székesfe-
hérvár, István Király Múzeum

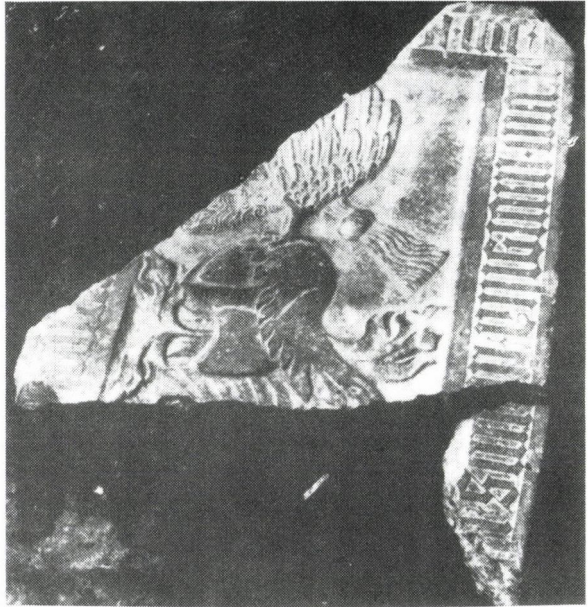


7. Stiborici (I) Stibor (+1414) sírkövének töredéke, Székesfehérvár, magángyűjtemény



8. Stiborici (II) Stibor (*1434) sírköve, BTM

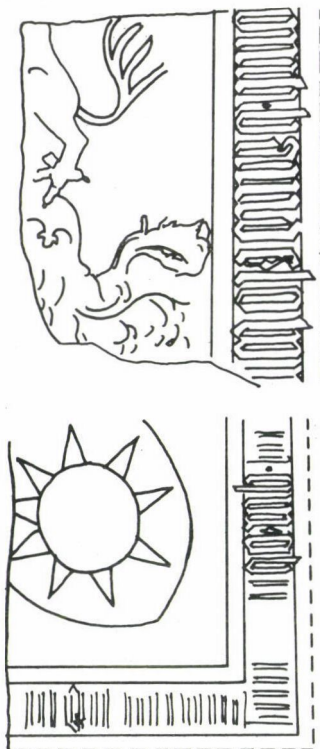
9. Perényi Imre (+1418) sírköve
Nyárádról, Miskolc, Herman Ottó
Múzeum



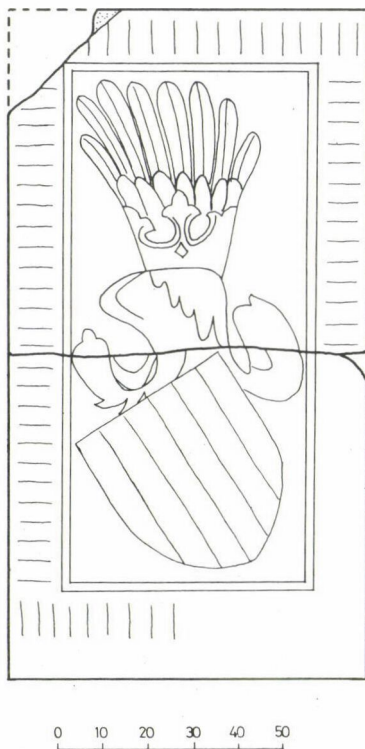
10. Perényi István (+1437) sírköve,
Rudabánya

11. Perényi János (+1458) sírköve,
Terebes (Csergheő-Csoma nyomán)





12. Losonci Bánfi
László (+1419/23)
sírkövének töredékei
(Petri M. fényképei
alapján)



13. Hédervári Kata-
lin (+1426) sírkövé-
nek rekonstrukciós
rajza



14. Hédervári Kata-
lin (+1426) sírköve
Visegrádról, MNM



15. Nánai Kompolti László (+1428) sírkövének töredéke, Kislána



16. Nánai Kompolti László (+1428) sírkövének töredéke, Kislána



17. Kompolti Zsuzsanna sírköve, MNM



18. Szécsi Miklós (+1428) sírköve, Szentgotthárd



19. Szécsi Miklósné Garai Ilona (+1441) sírköve, Szentgotthárd



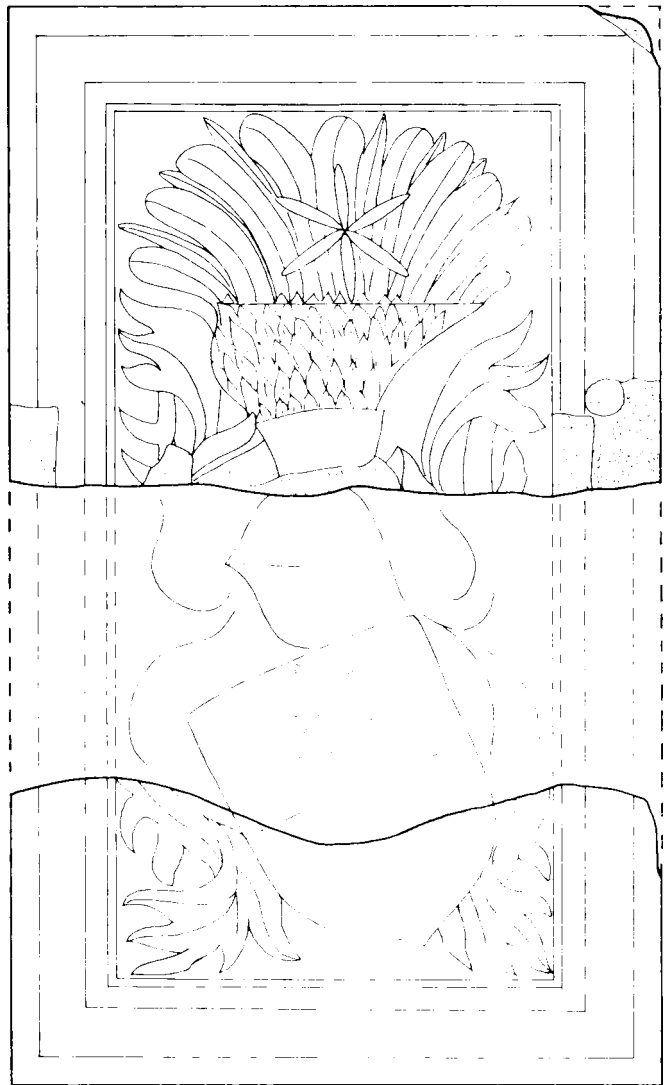
20. Berzevici Hennikfi Péter (+1433) sírköve, Berzevice



21. Frangepán János (+1436) sírköve, Buda, MNM.

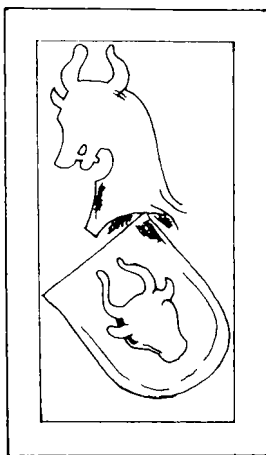


22. Frangepán János (+1436) sírkövének töredéke Budáról, Sáropatak, Rákóczi Múzeum



0 10 20 30 40 50

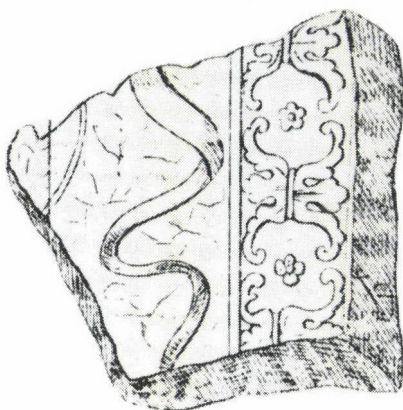
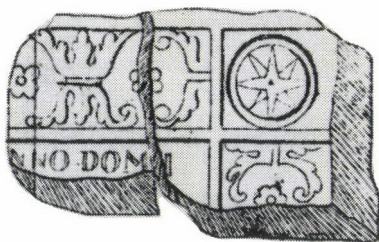
23. Frangepán János (+1436) sírköve



24. Alsólendvai Bánfi sírkő (Rómer F. nyomán)



25. Garázda Péter szentistváni prépost síremléke (legkésőbb 1507). Esztergom, Főszékesegyház altemploma



26. Garázda Péter síremlékének töredékei.
(Joh. Nep. Mathes, *Veteris Arcis Strigoniensis... descriptio*, Strigonii 1827, Tab. VI.
Lit. C.)



27. Garázda Péter síremlékének részlete: a tabula ansata a kiegészített sírverssel



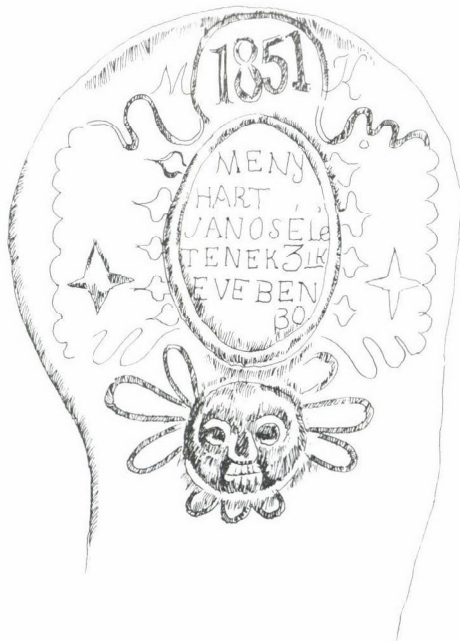
28. Felirattöredék II. Báthori István erdélyi vajda (+1493) tumbájáról, a nyírbátori volt Szent György-templomból. (A 78. jegyzethez)

Péterfy

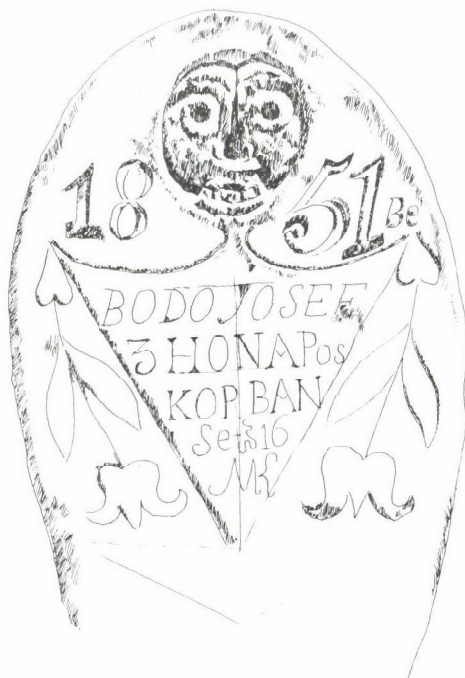
29. Menyhárt Károly(?): Szilágyi Gergelyné Nagy Mária sírköve



30. Menyhárt Károly: Tar (?) János sírköve



31. Menyhárt Károly: Menyhárt János sírköve



32. Menyhárt Károly: Bodó József sírköve



33–34. Menyhárt Károly: Taar Mihály sírköve





35. Menyhárt Károly: Király István sírköve



36. Menyhárt Károly(?): Kerekes Péter sírköve



37. Menyhárt Károly: Tar János
és Csombor Katalin sírköve.

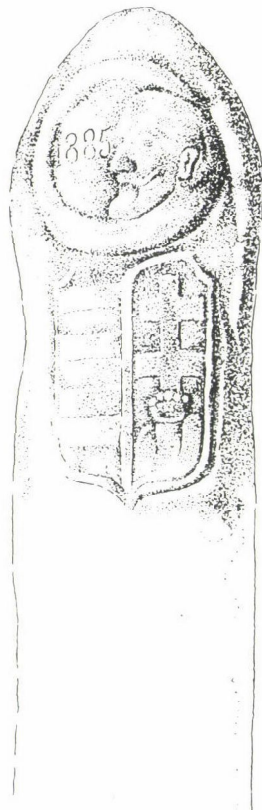
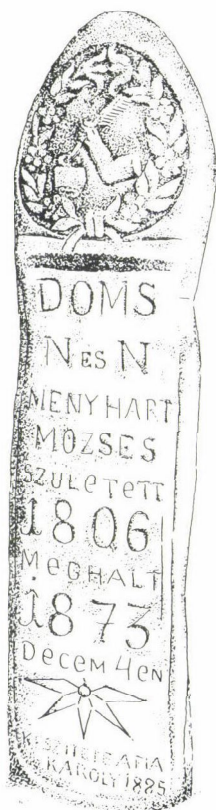
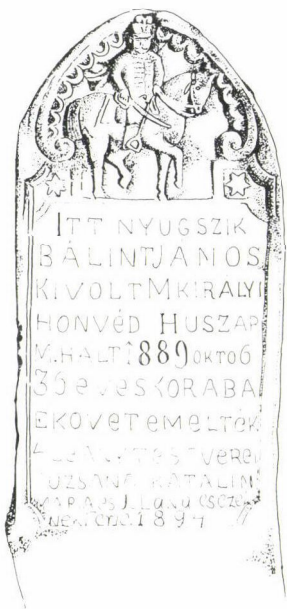


38. Menyhárt Károly:
Szilágyi Jánosné (?) sírköve

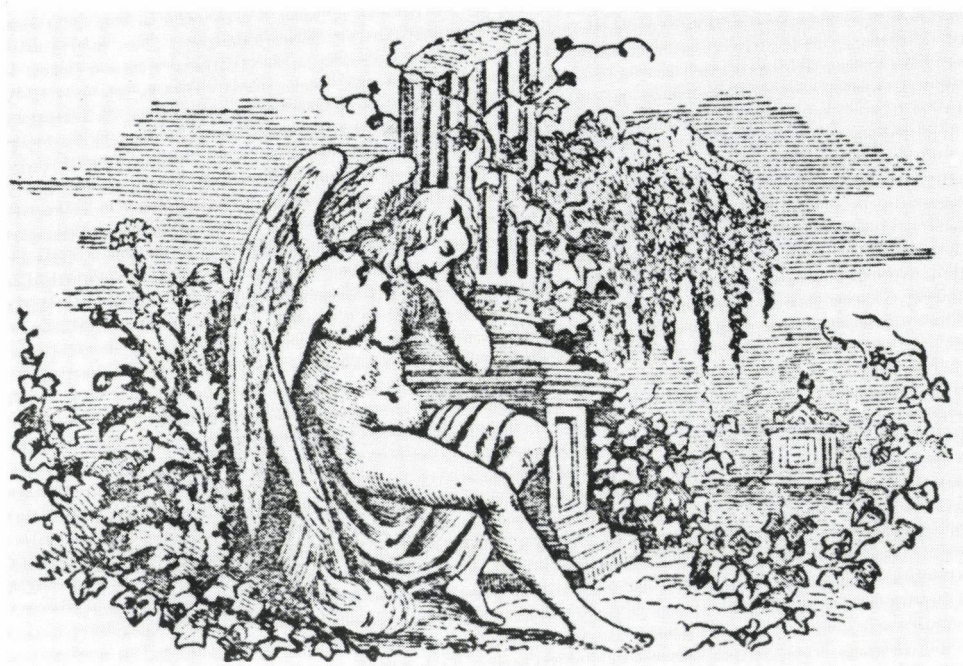


39. Ismeretlen mester: Gáll Gábor sírköve

40. Ismeretlen mester:
Bálint János sírköve



41–42. Menyhárt Károly:
Menyhárt Mózes sírköve



43. Halál-allegória gróf Teleki
László gyászjelentéséről
(1861. máj. 8.)



44. Halál-allegória Barsi József
gyászjelentéséről
(1893. febr. 18.)



A halálunk szomorúan tudatjuk, hogy a szerető anya, jó nagymama

ÖZV. BARNA BÁLINTNÉ
VARGHA KATALIN
elaggott színeznő

életének 80-ik, özvegységének 20-ik évében folyó hó 20-án délután 2 órakor egy jobb
házába költözött.

A megboldogulnak földi maradványai folyó hó 22-én délután 3 órakor fognak
az ev. ref. sírkertbe kikisérteni, mely végtiszteltet adására minden résztvevő szomorúan
meghívatik.

Nyugodjék békében!

Szamosújvárt, 1893. április 21-én.

Rózsa Istvánné

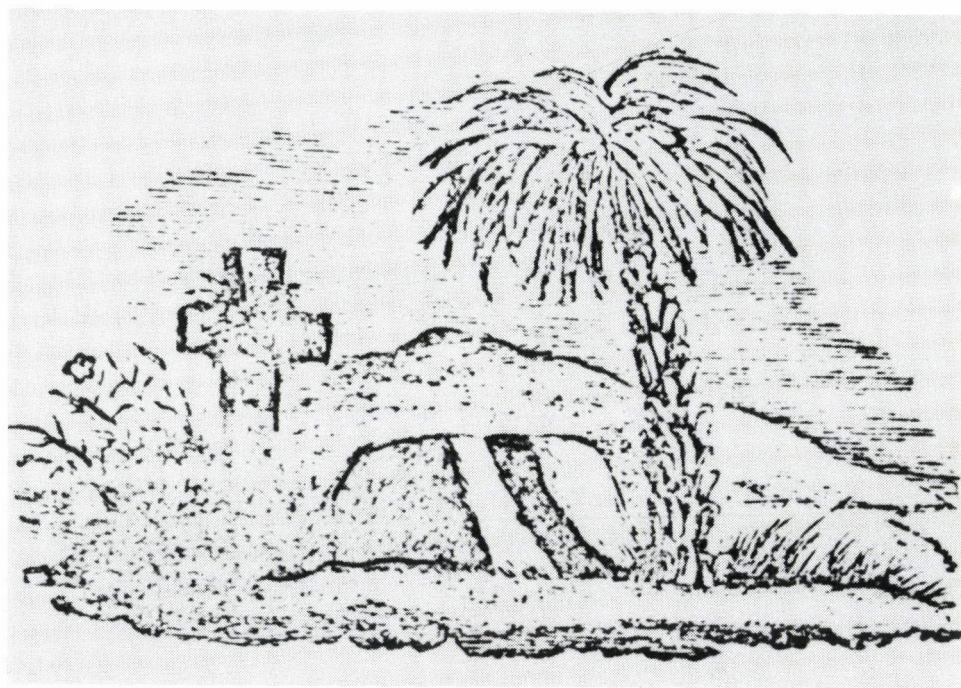
Barna Katalin,

leánya,

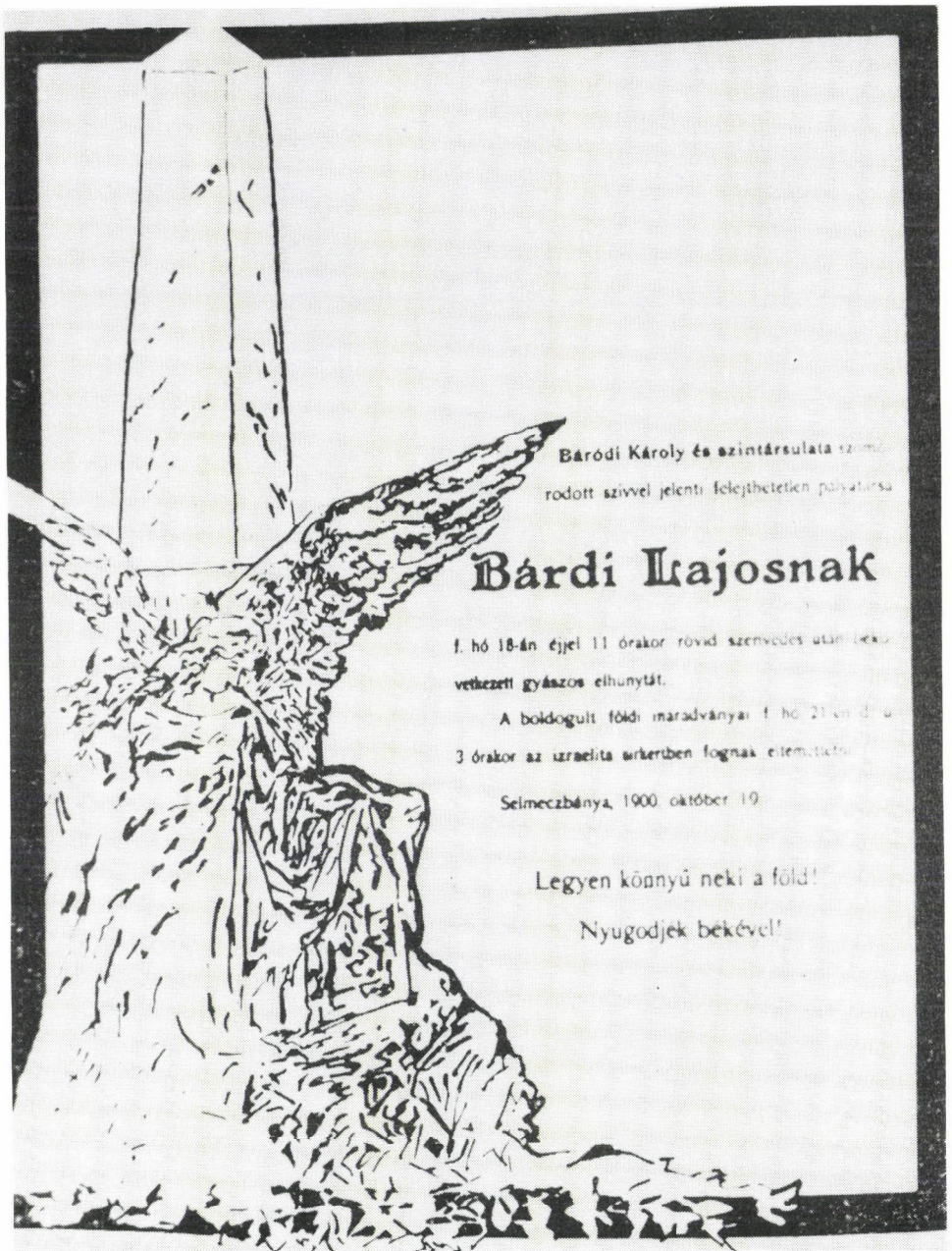
Homokai Béla,

unokája.





46. Temető-allegória, amely Garai János (1853. Pest), Czuczor Gergely (1866. Pest), Baross Gábor (1892. Nagykároly) gyászjelentésén egyaránt megtalálható.



Bárdi Károly és színtársulata szomorú
rodott szívvel jelenti felejthetetlen pályatársu

Bárdi Lajosnak

I. hó 18-án éjjel 11 órakor rövid szenvedés után bekü-
vezheteti gyászos elhunytát.

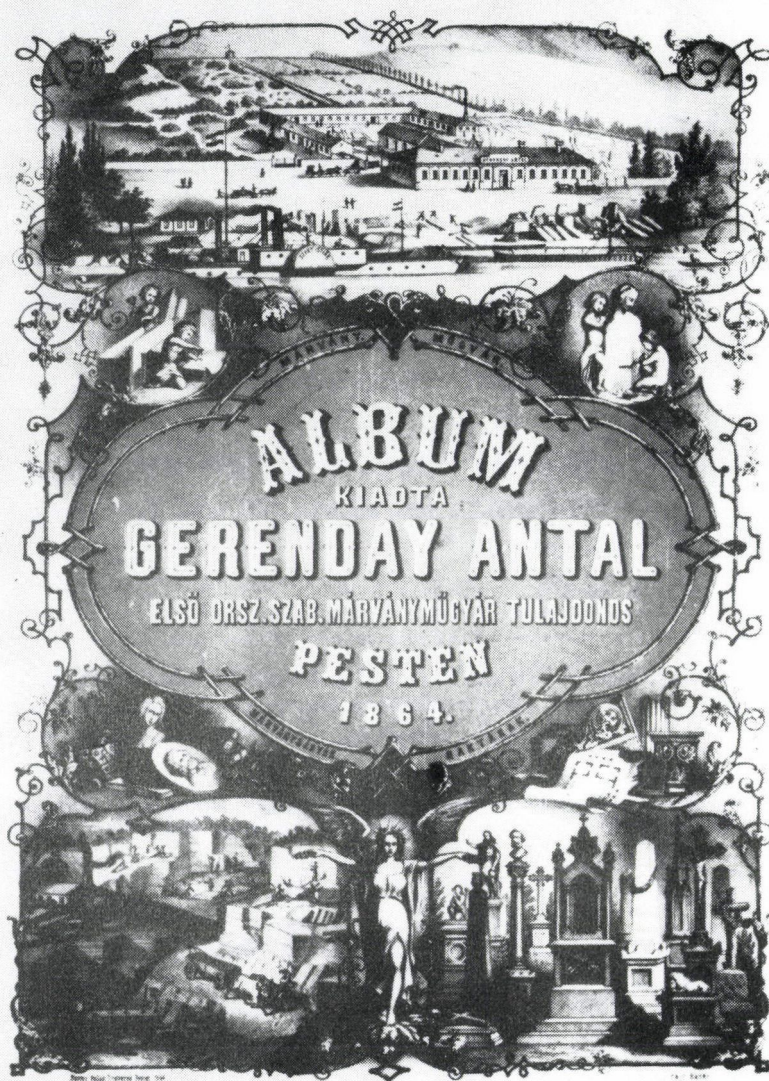
A boldogult földi maradványai I. hó 21-én délután
3 órakor az izraelita temetőben fogják eltemetni.

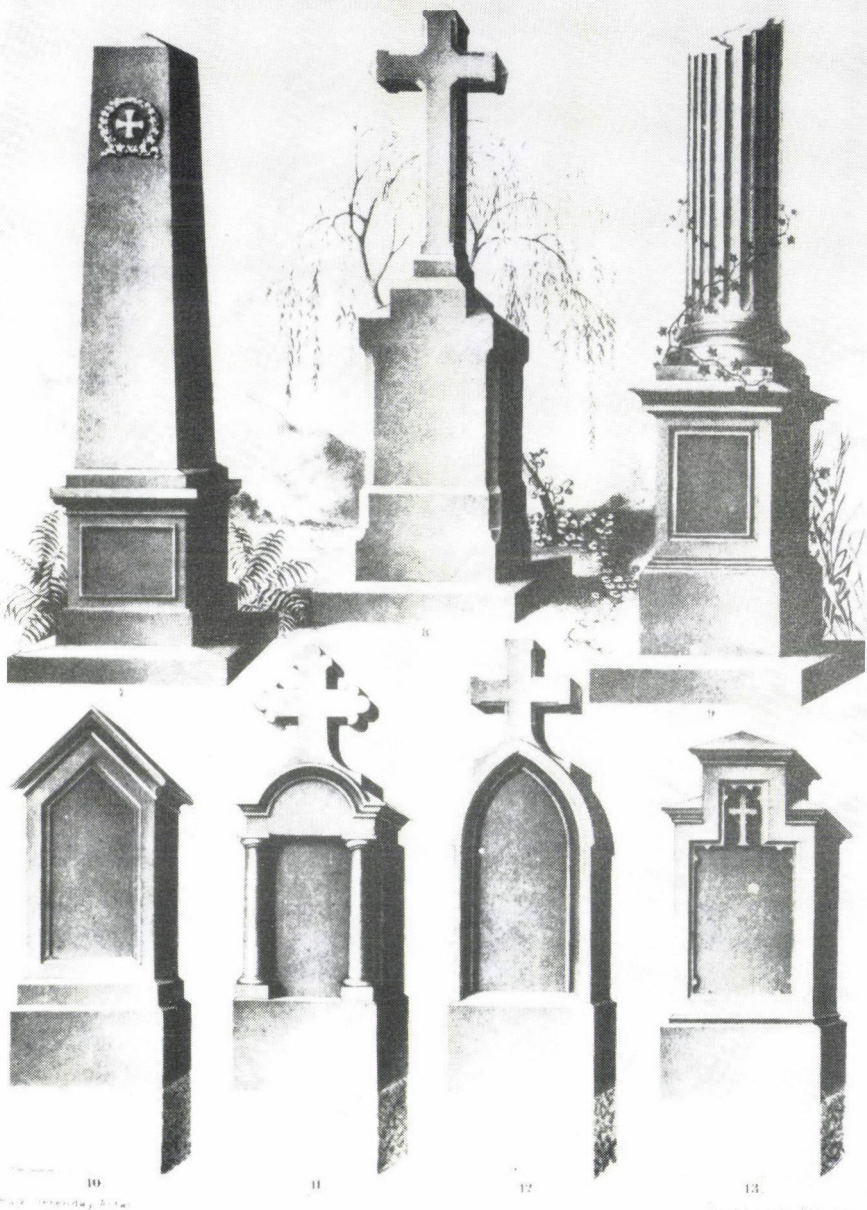
Selmeczbánya, 1900. október 19.

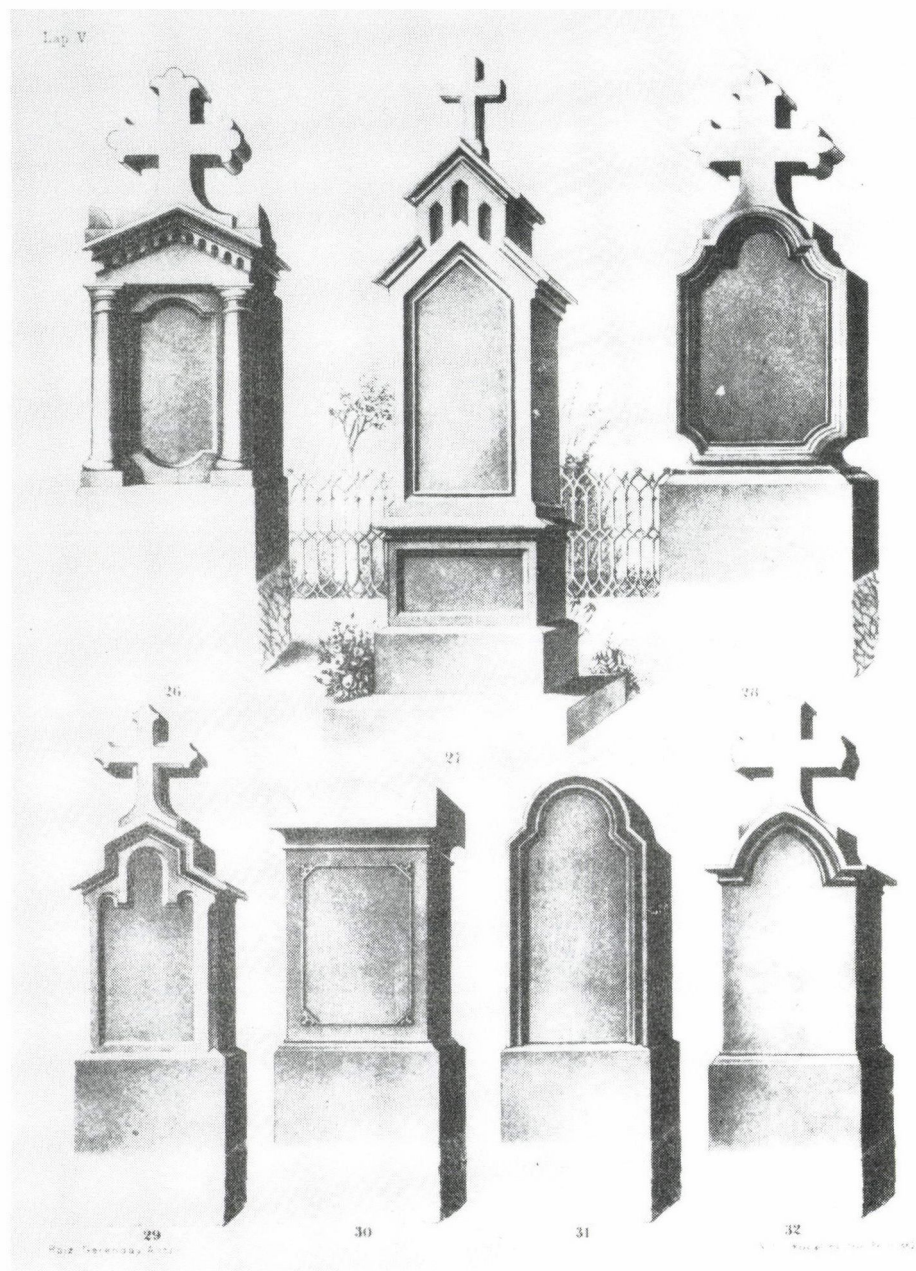
Legyen könnyű neki a föld!

Nyugodjék békével!

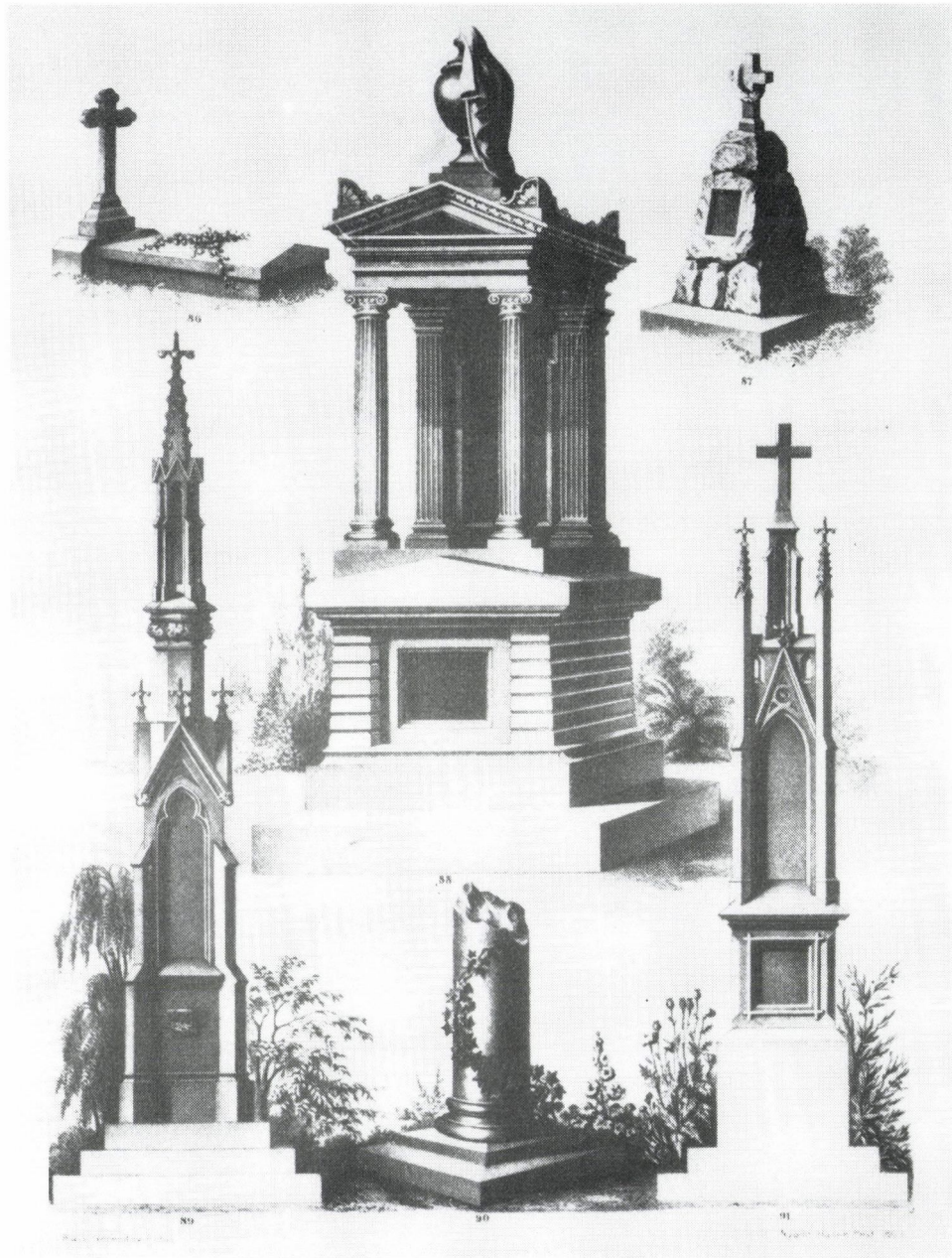
47. A szecessziós gyászjelentés egy típusa (1900. Selmeczbánya, Bárdi Lajos partecédulája)

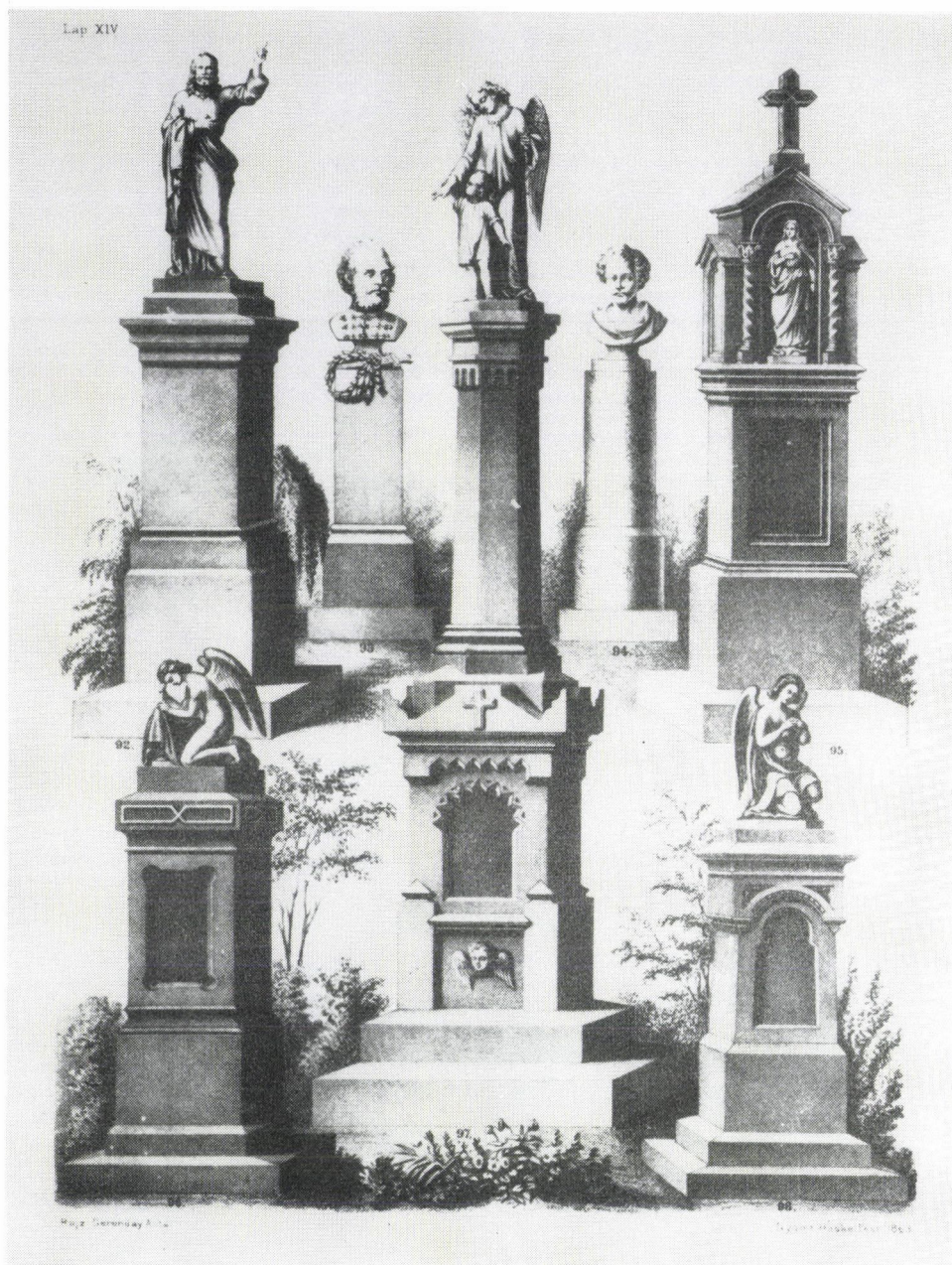










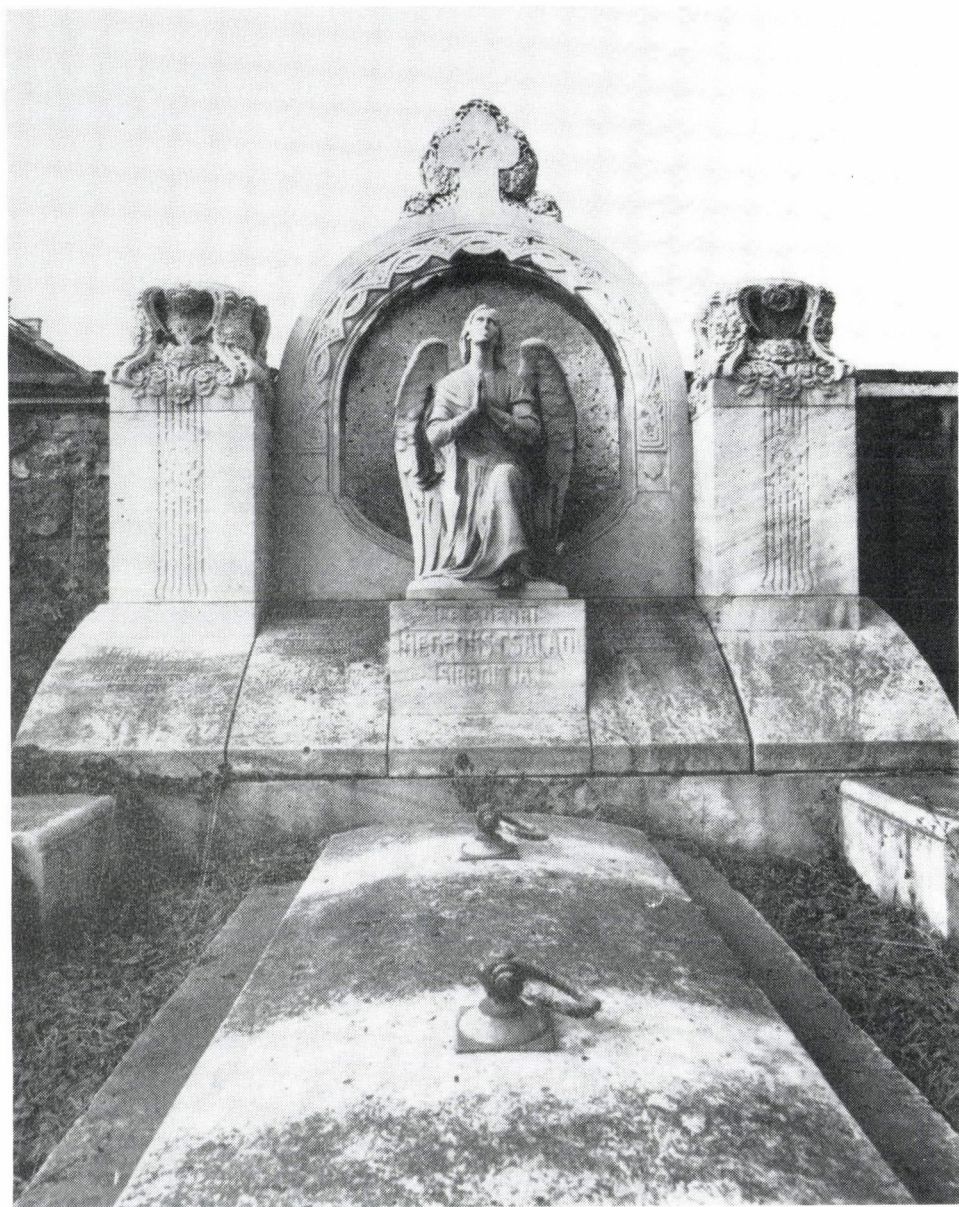




54. Lendvay Márton síremléke, 1858. Síremlékjegyzék: 46. sz.



55. Vargha Imre síremléke, 1904. Síremlékjegyzék: 88. sz.



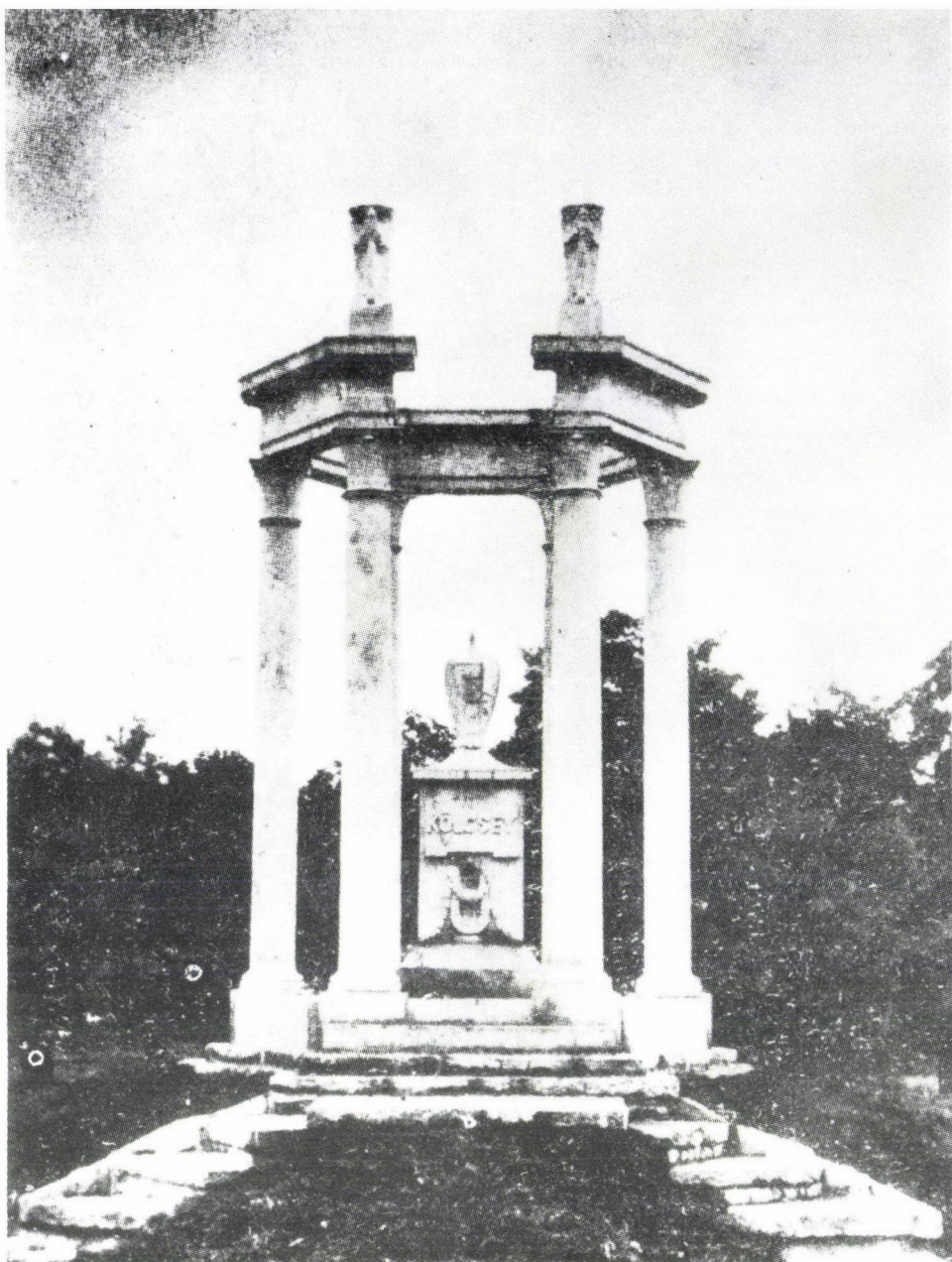
56. Hegedüs család sírboltja, 1904 és 1913 között. Síremlékjegyzék: 31. sz.



57. Borbás Vince síremléke, 1913. Síremlékjegyzék: 6. sz.



58. Scheuring család sírboltja, 1914. Síremlékjegyzék: 69. sz.



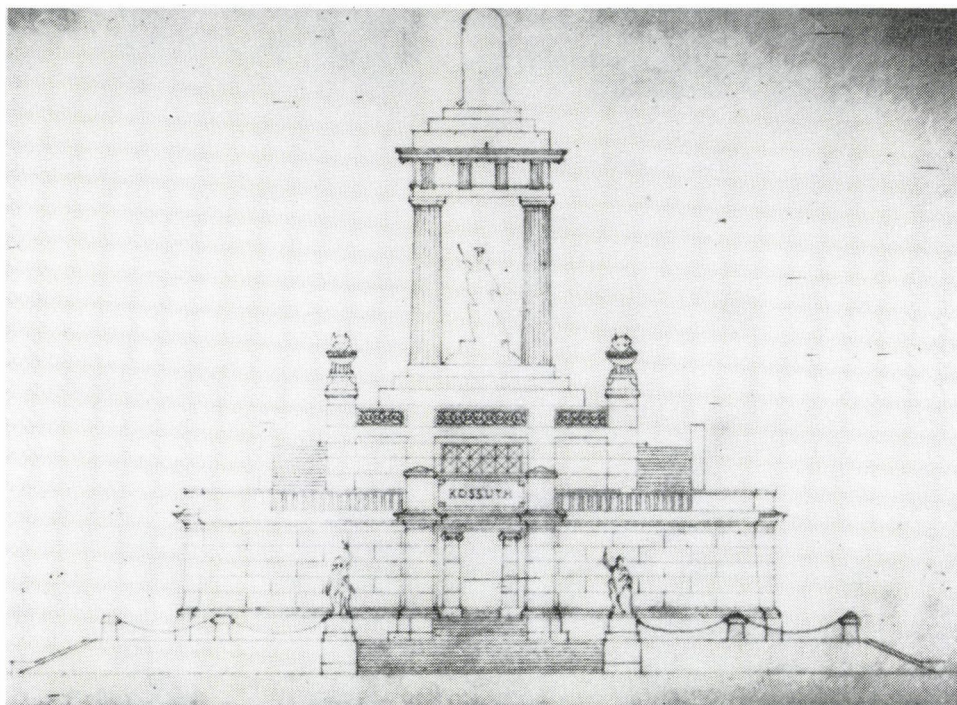
59. Kölesy szatmáresekei síremlékének terve, 1938. Hagyaték. Síremlékjegyzék: 158. sz.



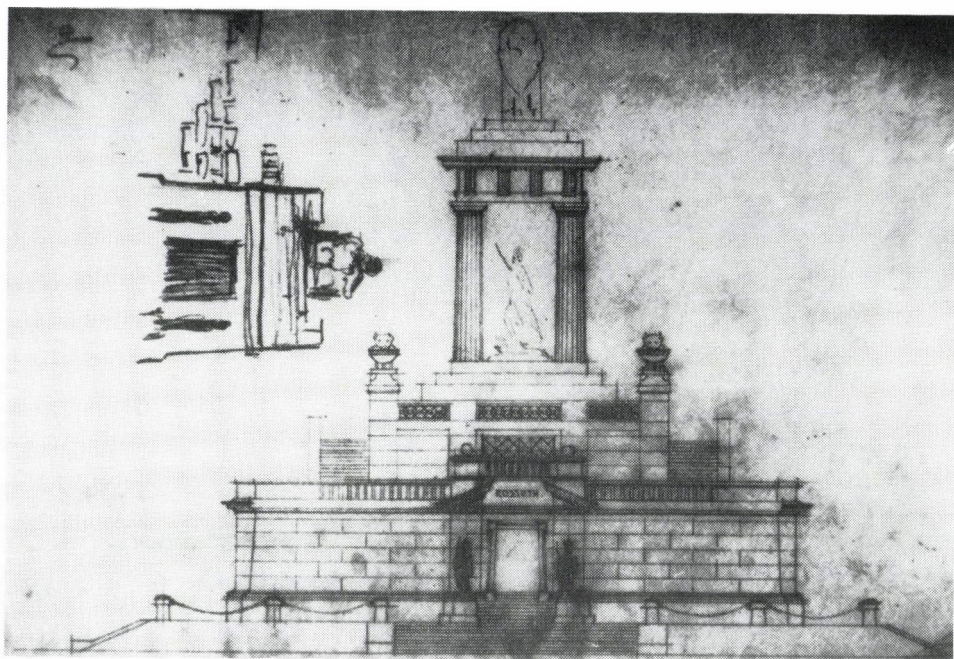
60. Gerster Kálmán: Deák-mauzóleum, 1887. Budapest, Kerepesi temető



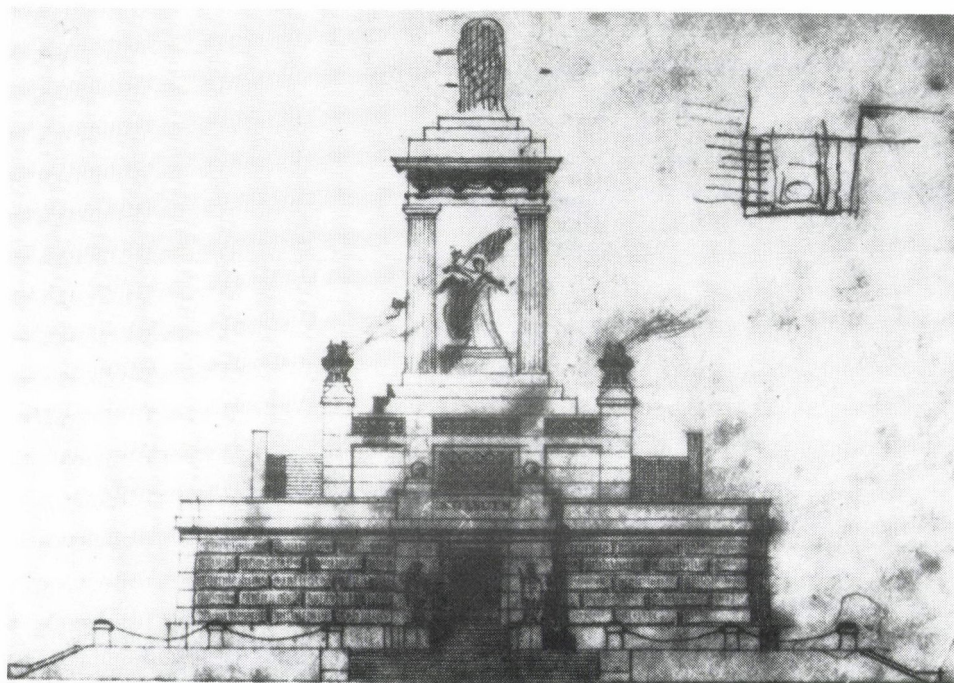
61. Gerster Kálmán–Stróbl Alajos pályaterve. 1:10 arányú makett, 1902. március 1.



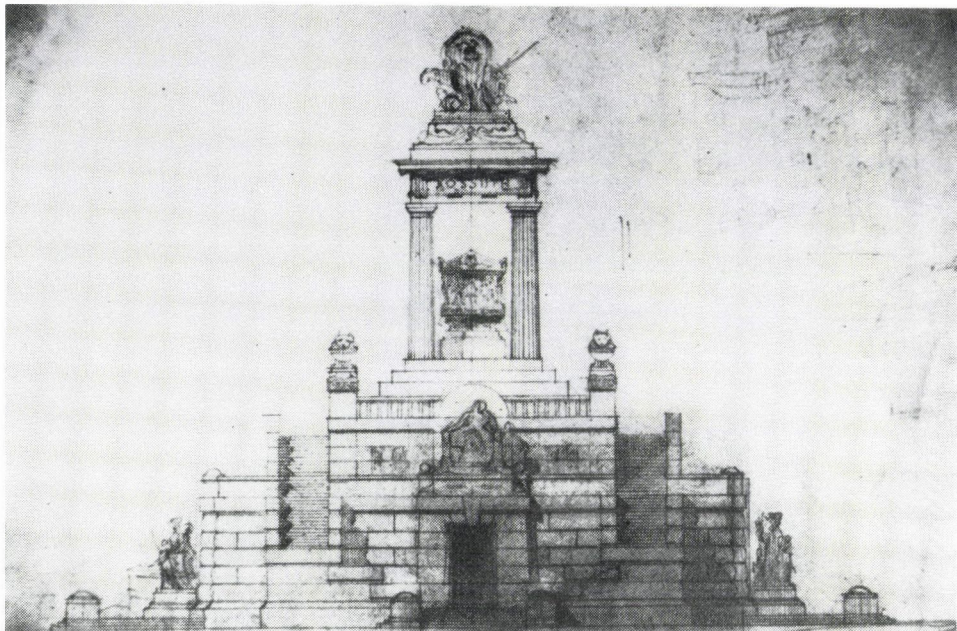
62–68. Gerster Kálmán tervvázlatai, 1902. április – 1903. február. Ceruza, tusrajzok. Országos Levéltár T-8.



63.

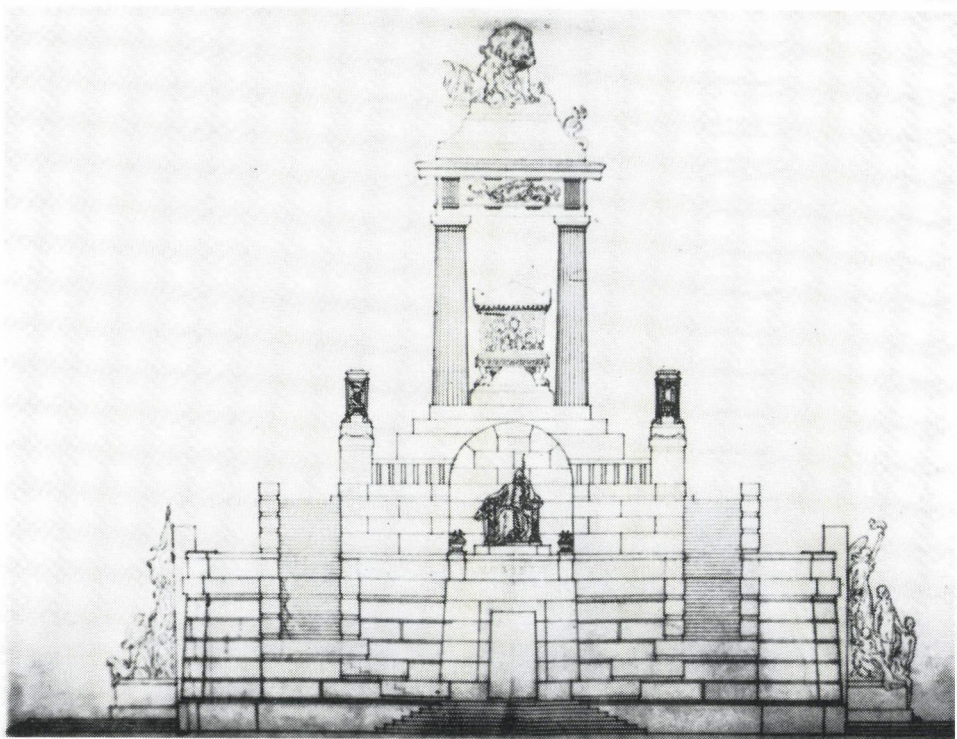


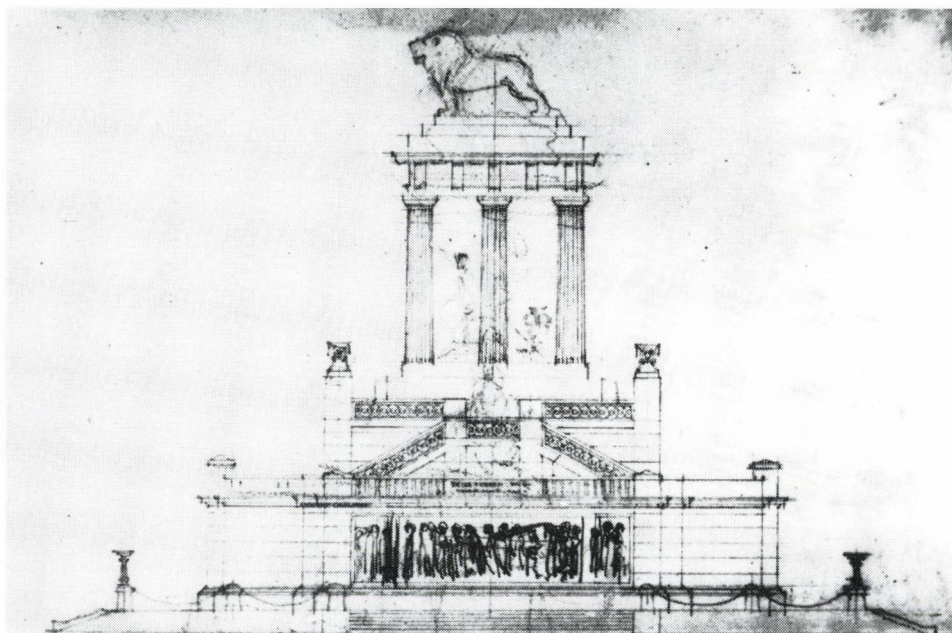
64.



65.

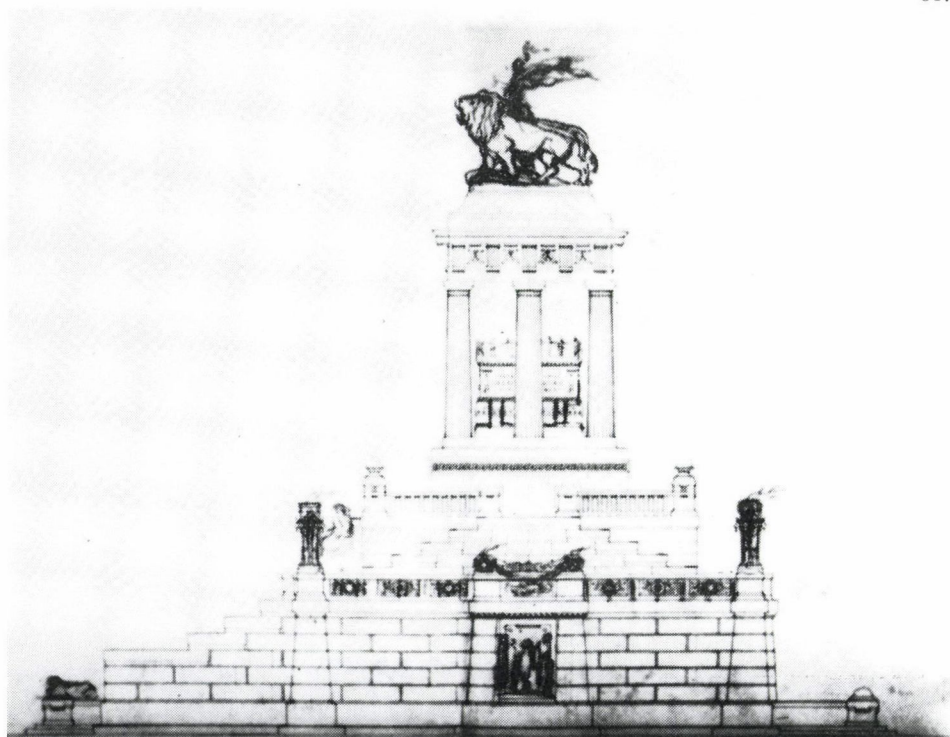
66.





67.

68.



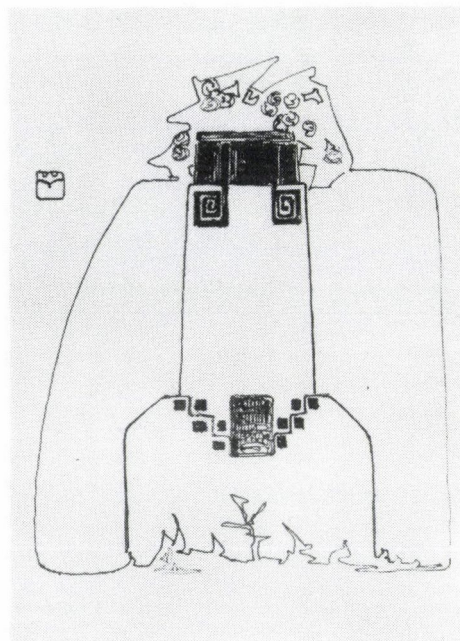
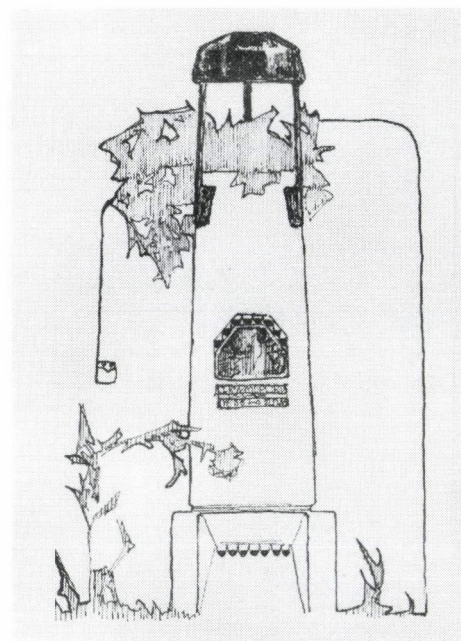
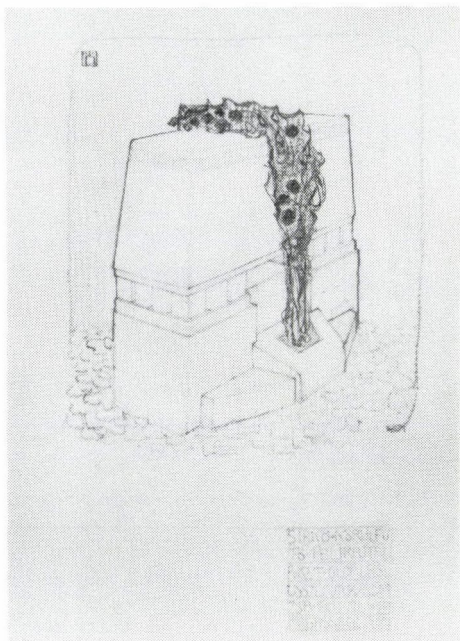
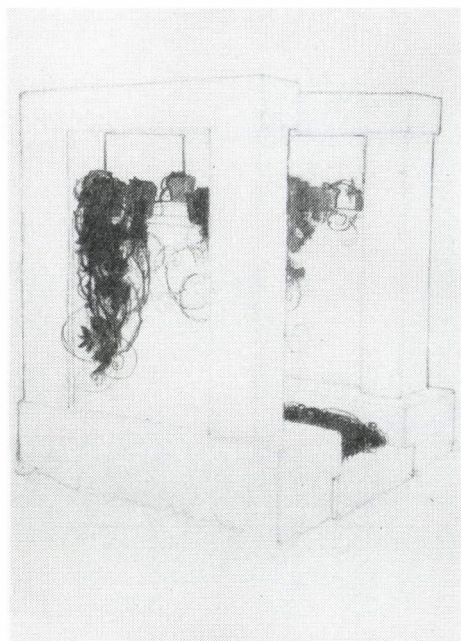


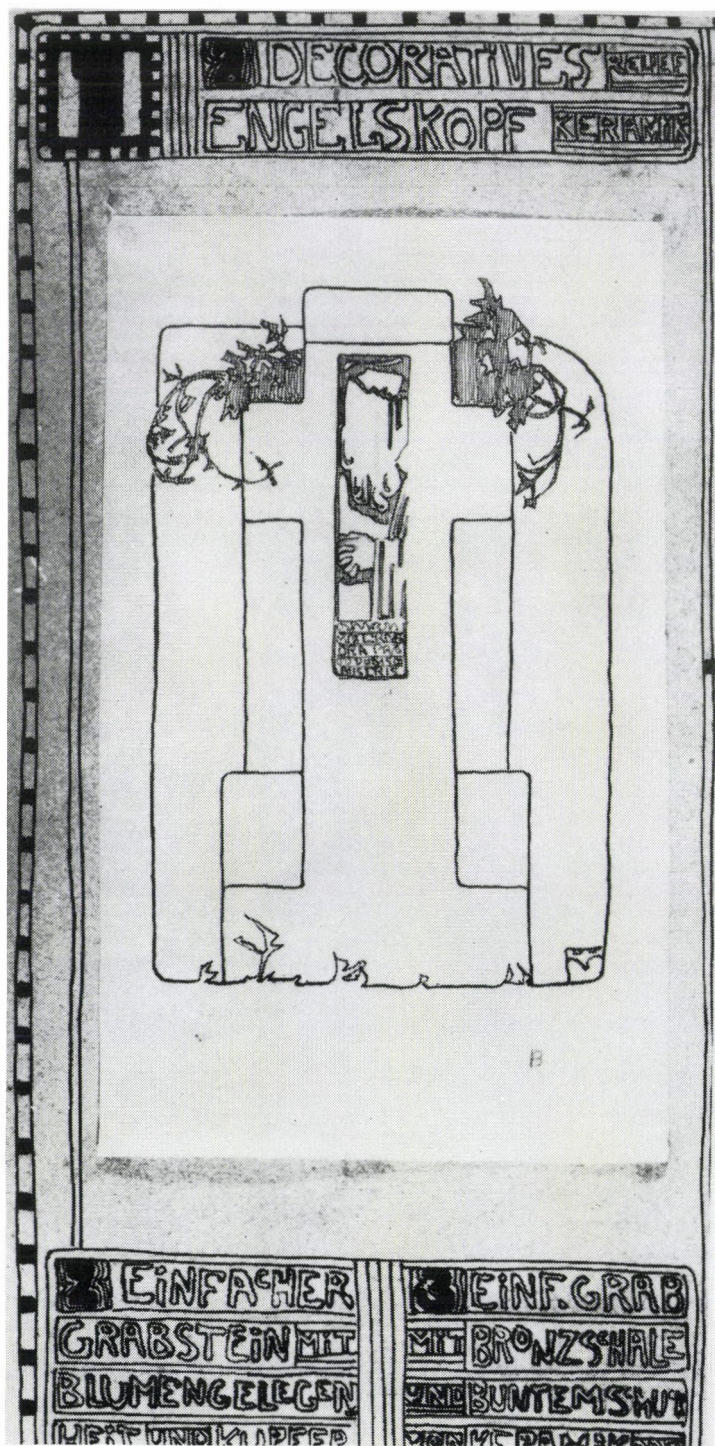
69. Gerster Kálmán–Stróbl Alajos: A Kossuth-mauzóleum, 1909. Budapest, Kerepesi temető



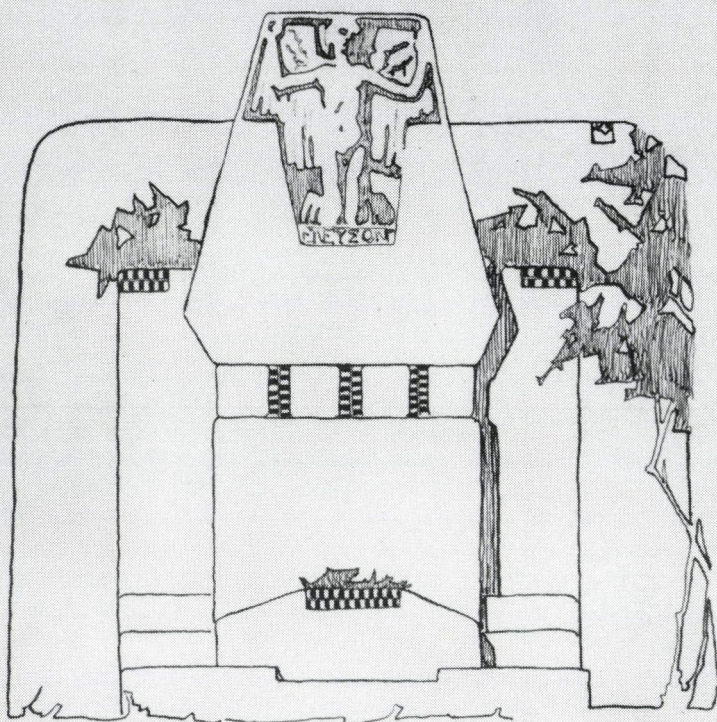


71. A sírbolt. Gerster Kálmán tervei alapján Kölber Dezső készítette.





76–79. Moiret Ödön
síremléktervei



5 GRÖÖE: 200 x 250 cm
300 x 540 cm

EINFACHES ODER FAMILIE

LIENGRAB MIT RELIEF

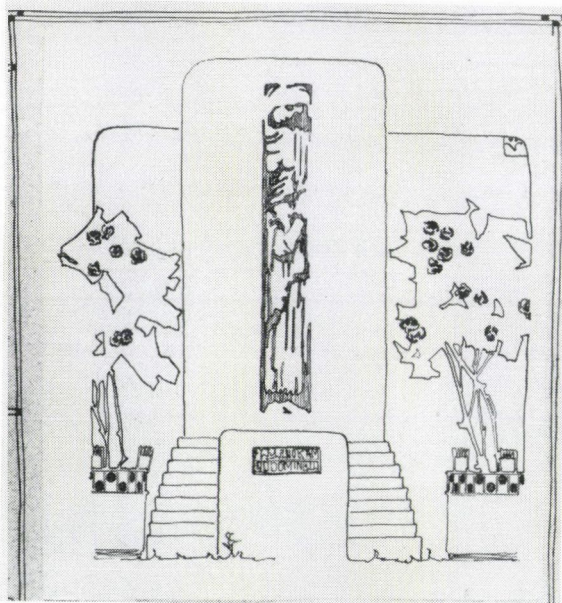
UND INTARSIENSMUCK

6 EINF. GRABST.

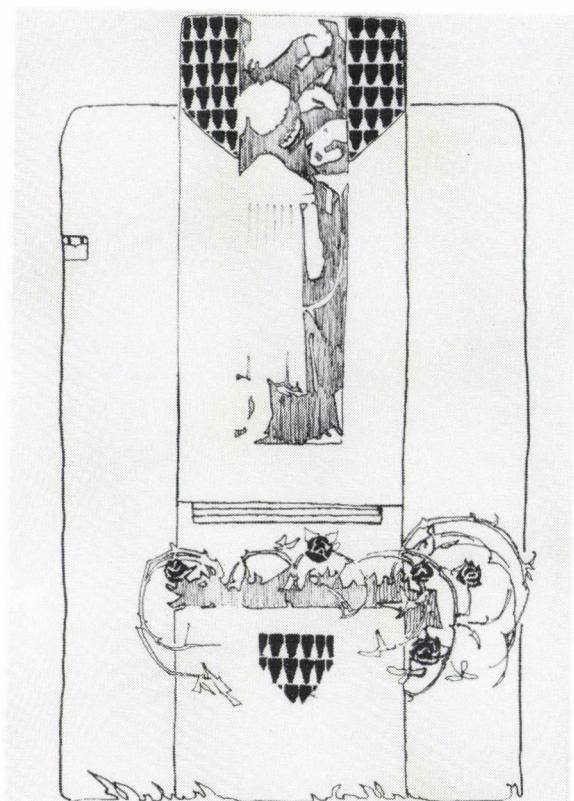
MIT INTARSIEN FARBIG

UND RELIEF NACH BEDARF

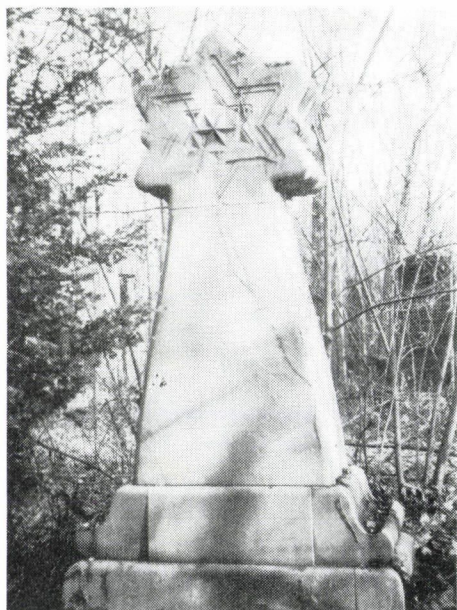
MIT UND OHNE GRABPLATE



78.



79.



80. Lajta Béla: Epstein Sándor
síremléke, 1902–1903.



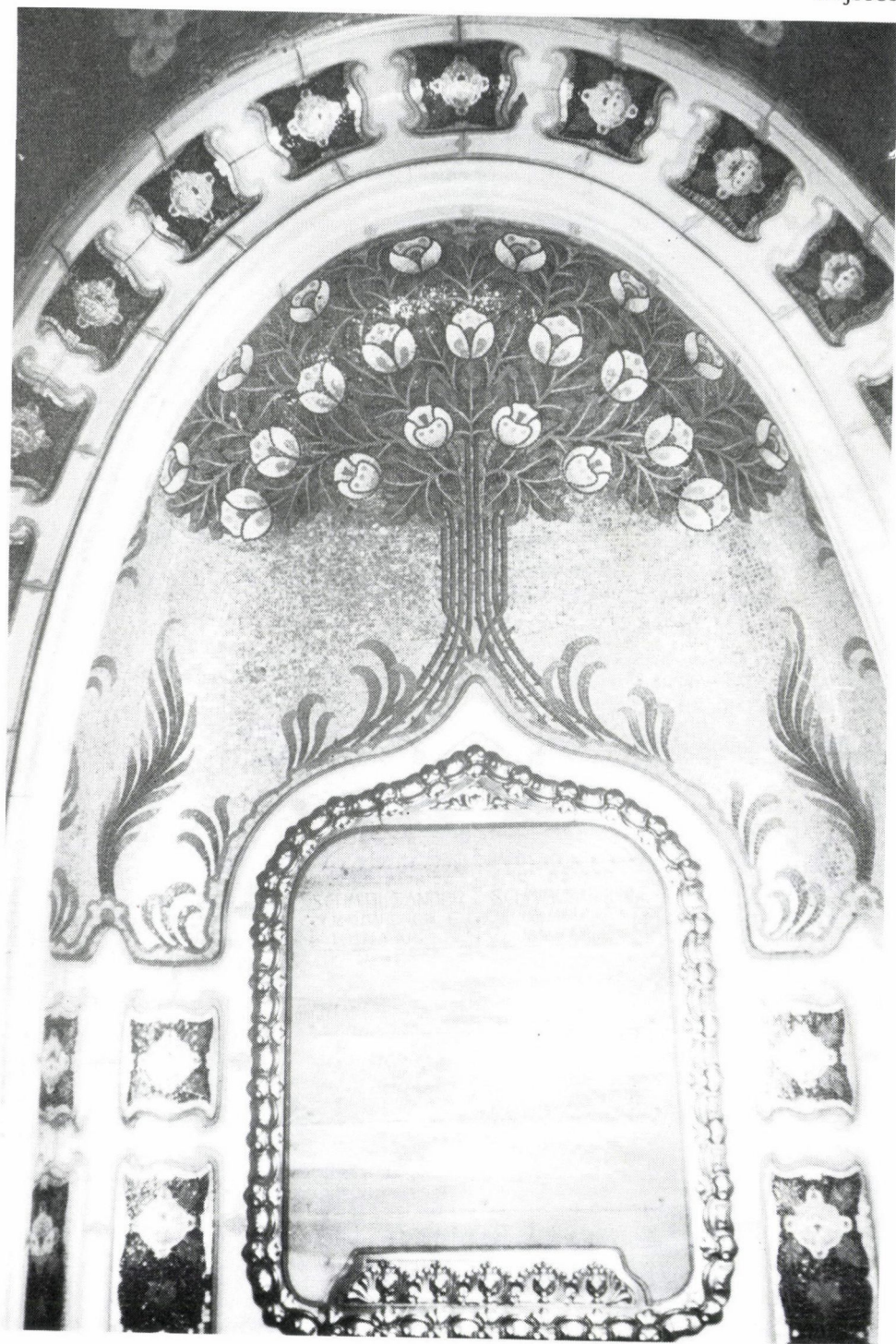
81. Lajta Béla: Léderer Béla
síremléke, 1904.

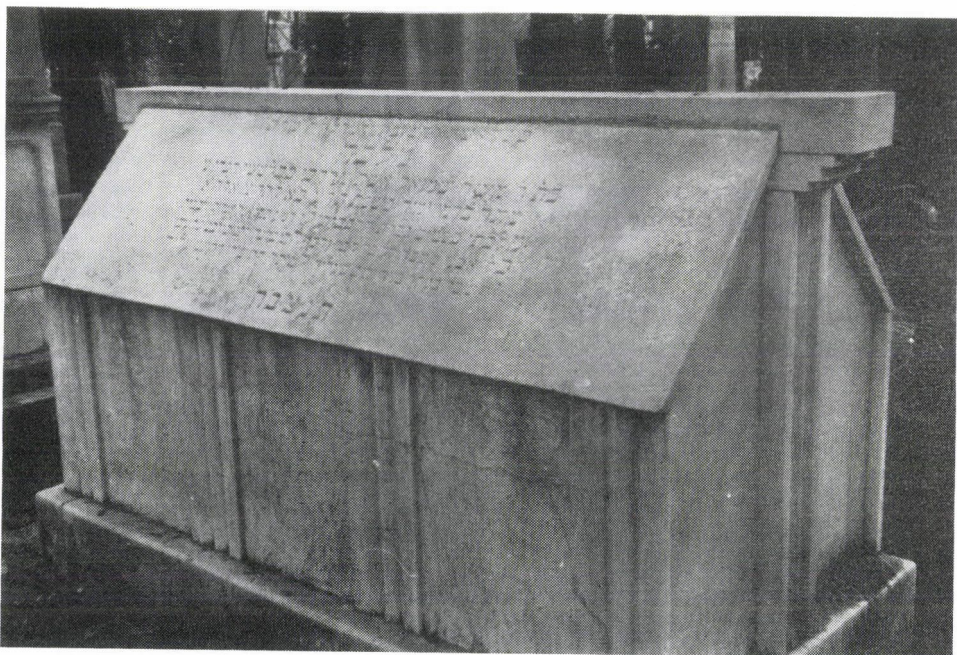
82. Lajta Béla: Steiner Zsigmondné, szül.
Leitersdorfer Sarolta síremléke, 1906.



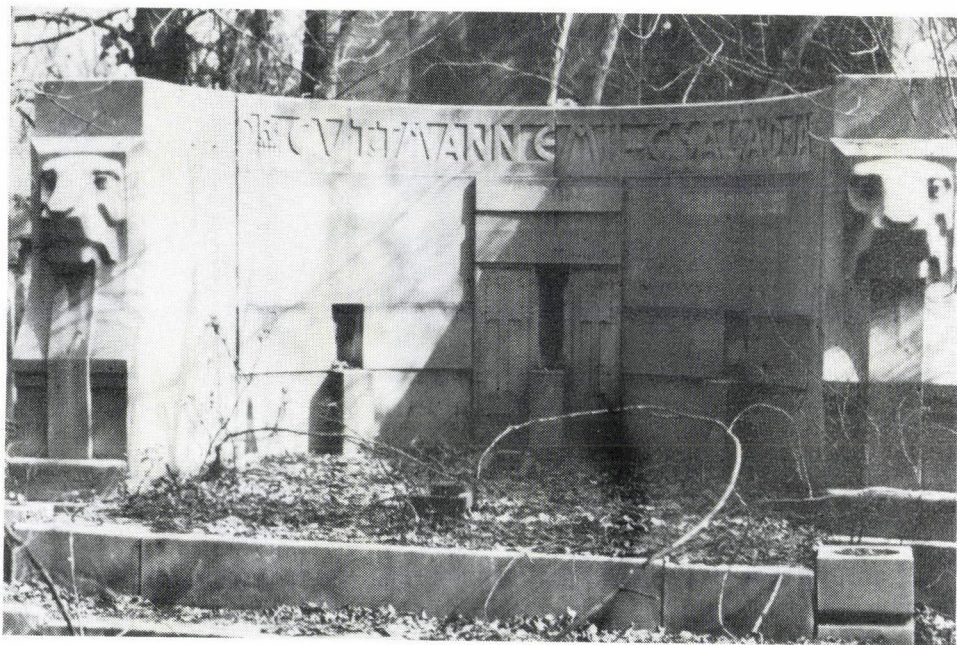
83. Lajta Béla: Schmidl Sándor családi sírboltja, 1902–1903.

84. Lajta Béla: Schmidl Sándor családi sírboltja. Részlet a belsőből ►





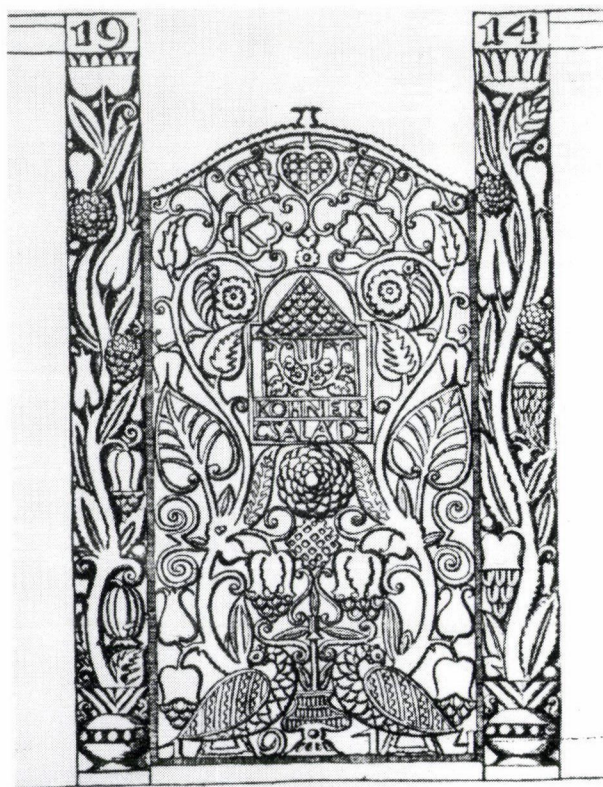
85. Lajta Béla: Szabolcsi Miksáné síremléke, 1910.



86. Lajta Béla: dr. Guttman Emil családi sírboltja, 1907.



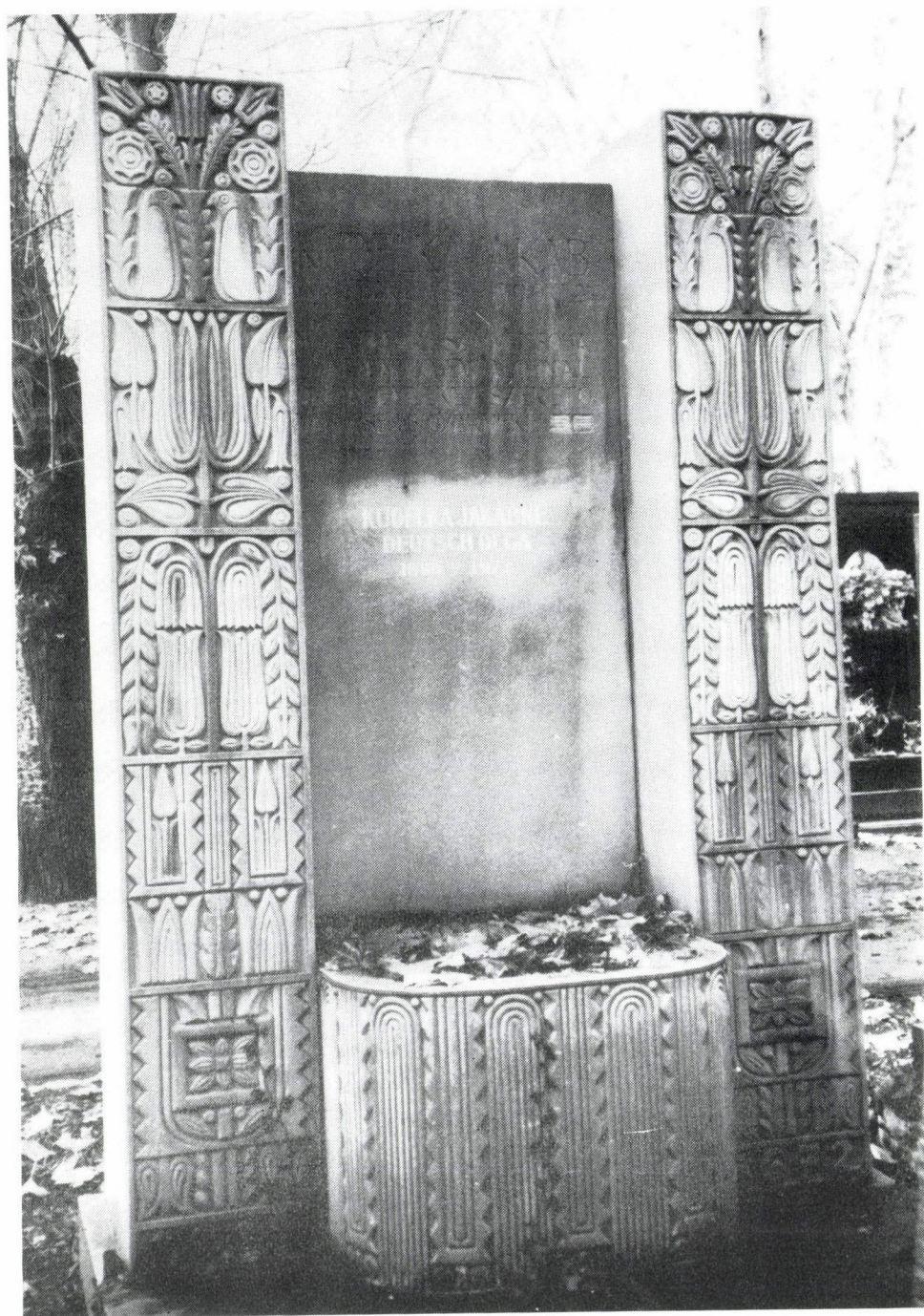
87. Lajta Béla: Szászbereki Báró
Kohner Alfréd családi sírboltja.
Részlet, 1914.



88. Lajta Béla: Szászbereki Báró
Kohner Alfréd családi sírboltjának
kapuja. Tervrajz



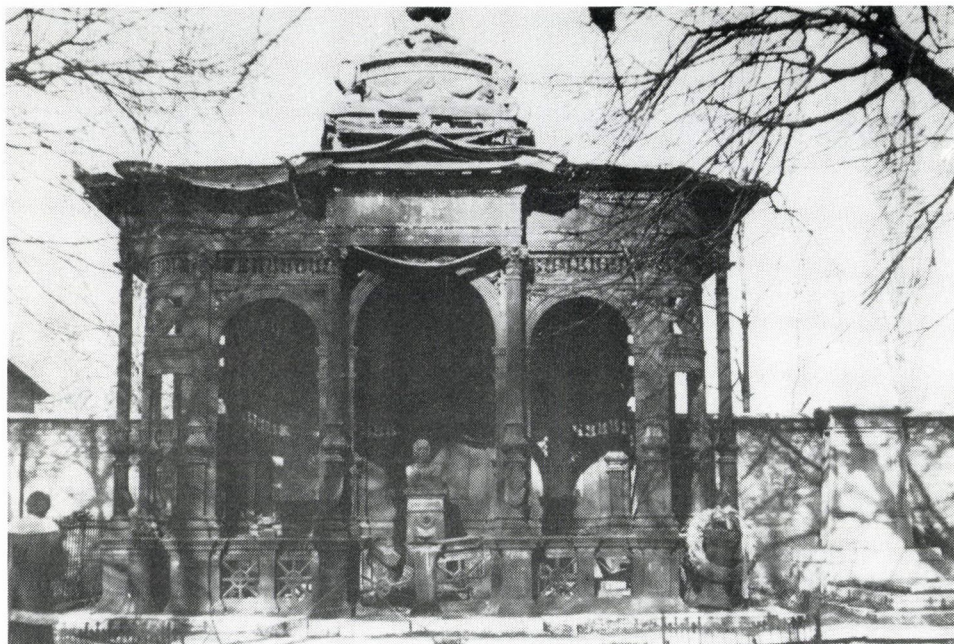
89. Lajta Béla: Klein Mór síremléke, 1913 k.



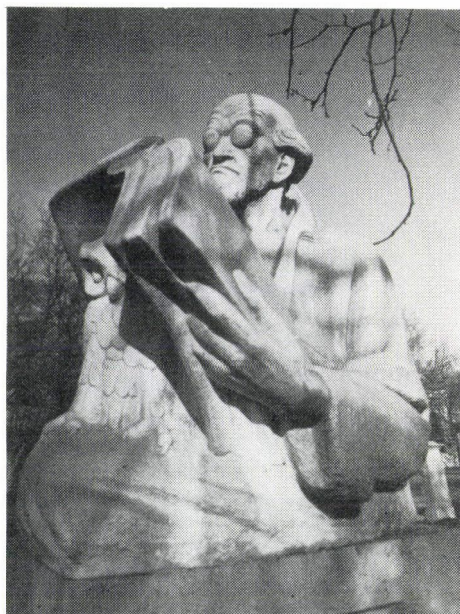
90. Lajta Béla: Kudelka Jakab síremléke, 1912.



91. Lajta Béla: dr. Bacher Vilmos síremléke, 1913 k.



92. A Lyka család sírmléke (Kerepesi temető, fal melletti sír)



93. A Varju család síremléke, 1959.
(Kerepesi temető, 11-es parcella)

94. Bory Jenő: Czákó Adolf síremléke, 1943.
(Kerepesi temető, 11-es parcella)

95. Radics Béla síremléke, 1930. (Kerepesi
temető, 11-es parcella)

96. Sidló Ferenc: Sváb Lajosné és Sváb Erna
síremléke, 1931. (Kerepesi temető, 11-es par-
cella)

97. A Wörner család sírboltja, 1914.
(Kerepesi temető, árkádsor)

98. Telcs Ede és felesége síremléke, 1932.
(Farkasréti temető)

99. A Sai-Halász család síremléke, 1922.
(Farkasréti temető)



96.



97.

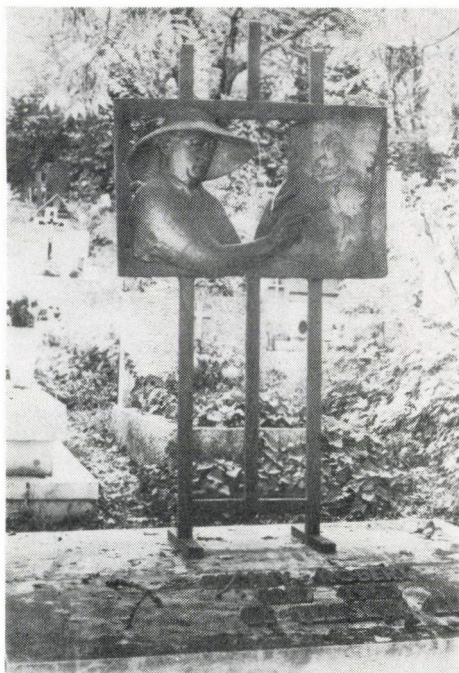


98.

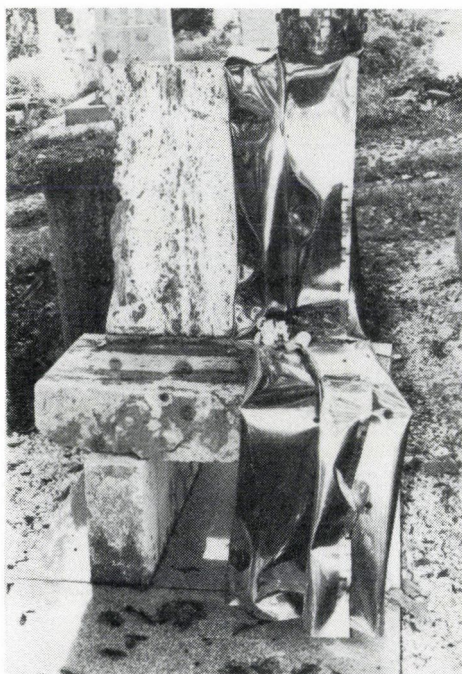


99.

Sturcz



100. Kerényi Jenő: Csontváry Kosztka Mihály Tivadar síremléke, 1966. (Kerepesi temető, 1/34-es parcella)



101. Lessenyi Márta: Berény Róbert síremléke, 1975. (Farkasréti temető)

102. Varga Imre: Básti Lajos síremléke, 1981. (Farkasréti temető)

ARS
HUNGARICA
1983

2

ARS HUNGARICA

**SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS**

1983

**XI. ÉVFOLYAM
2. SZÁM**

**FELELŐS SZERKESZTŐ
BERNÁTH MÁRIA**

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST, ÚRI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

BUDAPEST, 1983

Az Ars Hungarica eddig megjelent példányai megvásárolhatók:

50. sz. Könyvruház
Budapest, Rákóczi út 14. 1072

70. sz. Antikvárium
Budapest, Népköztársaság útja 2. 1061

34. sz. Központi Antikvárium
Budapest, Múzeum krt. 15. 1053

59. sz. Antikvárium
Budapest, Lenin krt. 20. 1073

HU ISSN 0133–1531

Megjelenik évente kétszer

Felelős kiadó: Aradi Nóra igazgató

© MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Budapest, 1983

8314179 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F. v.: dr. Héczey Lászlóné

TANULMÁNYOK

Wehli Tünde: Könyvfestészeti és grafikai előképek az 1470 előtti magyarországi falfestészetben	215
Eva Toranová: Szlovákiai ötvösség a 16. és 17. században	227
Sisa József: A pesti Új Városháza	251
Sinkó Katalin: Kazinczy Ferenc és a műgyűjtés	269
Szabó Péter: Kazinczy portré-esztétikája	277
Hegyi Lóránd: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége	283

DOKUMENTUMOK

Medgyaszay István: A vasbeton művészi formája (1908),Közli: Bartha Zoltán . . .	297
Adalékok Akseli Gallen-Kallela életéhez és művészetéhez.	
Salme Sarajas-Korte: Akseli Gallen-Kallela Kalevala misztikájáról	303
Erja Pusa: Akseli Gallen-Kallela biográfiája	309
SZEMLE	327

KÖNYVFESTÉSZETI ÉS GRAFIKAI ELŐKÉPEK AZ 1470 ELŐTTI MAGYARORSZÁGI FALFESTÉSZETBEN

Mezey László professzor úrnak ajánlom

Gyakori jelenség a középkori művészet történetében, hogy a képzőművészeti műfajok valamelyike témákat vagy kisebb kompozicionális egységeket kölcsönöz más műfajoknak is. Többek között Csánky Miklós,¹ Hoffmann Edith² és Radocsay Dénes³ kisebb tanulmányok, illetve nagyobb összefoglaló munkák keretében mutattak rá arra, hogy a 15–16. század fordulójától Magyarország szárnyasoltárai egyes képeinek, sőt olykor egész oltárainak egy-egy metszet vagy metszetsor voltak az ihletői. Radocsay Dénes szoborcorpusában eleve számolt a metszethatás lehetőségével.⁴ A budai kódexfestőműhely mellett az ország más részein dolgozó könyvfestők munkáiban is feltárták az elmúlt évtizedek kutatásai a közkézen forgó metszetek hatását.⁵

A képi forrás és a kép viszonyának vizsgálata a középkori magyar művészet számos problémáját megoldotta és megoldhatja. A legjelentősebb eredmények eddig a táblakép festészetre vonatkozó kutatásokból születtek. Például egy tucat addig importból származónak tekintett emléket lehetett a hazai készítésű művek közé besorolni. Magyarázatot kapott az a rejtély, hogy biztosan felépített, jó kompozíció ellenére olykor miért gyengébb a kifestés módja. A rajzoló és metszők munkái közötti válogatás, egy-egy népszerű mester kedvelt kompozíciójának bizonyos területeken észlelhető gyakorisága egyéb kapcsolatok mellett a szárnyasoltárok megrendelőinek és készítőinek művészeti orientációjára is utalt. A szárnyasoltárok többsége nagyobb városokban és kisebb községekben maradt fenn, vagy ezekből származik. E művek megrendelői jobbára a városi polgári testületek és a polgárok közül kerültek ki. A metszetek tömeges megjelenése és a nagyméretű, metszetek felhasználásával festett, sokfigurás, jelenetes oltárok elterjedése az 1470 utáni évekre tehető. Ez az idő egyben a szárnyasoltárok kommercializálódásának kora is.

Jelen tanulmányunkban egy a metszet és kódexfestészet hatása szempontjából kiaknázatlan területre, a falfestészetre fordítjuk figyelmünket, és az összegyűjtött, elemzett példák alapján megkíséreljük az általánosítást is.

A 14. század eleji falfestészet néhány alkotásán a kompozíciók átvétele helyett legfeljebb könyvfestészeti indíttatás regisztrálásáról lehet szó. Ez a könyvfestészet egyes témáihoz kialakított képsémák új mondanivalóhoz történő adaptálásában és az ábrázolásmód, a koncepció átvételében nyilvánul meg.

A szépehelyi (Spišská Kapitula) székesegyház 1317-es évszámot viselő votivképe

(1. kép) Károly Róbert és a szepesiek között a tartományurak elleni harc idején kötött szövetségnek állít emléket. A falkép emellett az Anjou-dinasztia magyarországi uralmának isteni eredetén túl a méltóságviselőktől, tehát az országtól megszerzett elismerését is kifejezi. A sokrétű program tartalmi és kompozicionális magját a bizánci mozaikművészet templomalapítási és koronázási képei,⁶ valamint ezek derivátumai⁷ nyújtották. A kompozíció elrendezése, tehát a szereplőknek a trónoló központi alak két oldalán való felsorakoztatása a decretálisok nyitóképét idézi.⁸ A vovivkének koronázási szertartáskénti megjelenítése, a királyi hatalom jelvényeinek látványos elhelyezése viszont a koronázási ordók, a koronázási szertartást is tartalmazó liturgikus könyvek és történeti munkák ismeretét bizonyítja.⁹ Az említett kódextípusok ismerete, alkalmankénti kézhezvétele, netán birtoklása, a kódextípusok képeinek egy programban történő összevonása leginkább papi személytől várható el. Ez a papi személy azonos lehet a kép jobb oldalán olvasható, a Szűzhöz intézett könyörgés szerzőjével, a képet megrendelő Henrik szepesi préposttal.¹⁰

A 14. századi falfestészetnek a szepeshelyin kívül több olyan emléke maradt fenn, amelyről sejthető, hogy összefüggésben áll valamilyen könyvfestészeti emlékkel. A szepesdaróci (Dravce) Szent Antal legenda,¹¹ a lőcsei (Levoča) Szent Jakab-plébániatemplom Dorottya legendája, fő bűnöket és erényeket megjelenítő ciklusa, továbbá e város minorita templomának az erényes élet cselekedeteit bemutató képsora a témánál fogva, a képsor összeállítás, a képmezők formája, a komponálási mód és a feliratok alkalmazása tekintetében általában rokonulnak a könyvfestészethez.¹²

A Kolozsvár (Cluj-Napoca) környéki Magyarzovát (Sovat) ma unitárius templomnak északi falán egykor egy 3,5 méter átmérőjű körbe szerkesztett Utolsó ítélet kompozíció (2. kép) helyezkedett el.¹³ A korong alakú képmezőt egy szélesebb szegély keretezte. Ezt a falképnek a feltáráskor erősen sérült állapota szerint sugarak osztották hét, nyolc, esetleg kilenc mezőre. A mezőket angyalok népesítették be. A szegélysáv ívét fönt egy mandorla törte meg. Ebben az Úr trónolt, az Üdvözítő hagyományos típusában. A kör alakú mező belül vízszintes tagolású volt. A felső sávot az apostolok ülő alakjai foglalták el. A középső sávban nimbuszos, álló szentek helyezkedtek el. Csoportosításukra, tagolásukra csupán egyetlen függőleges sáv utalt a kép bal oldalán. Nagy tömegük alapján a mindenszentek megtestesítői voltak. Az alsó sáv sírládáiból feltámadó haloitak léptek elő. A belső mező sávjai és a szegély sugárszerűen elrendezett tagolóelemei jól ízltek egymáshoz. A kép a kör alakú, a koncentrikus és a vízszintes tagolású képépítési elvet hangolta össze, sikeresen.

A középkori művészetnek az ókori művészet hagyományozta a különböző tudományos, főleg asztrológiai és kozmográfiai műveknek az olyan fajta illusztrálását, ahol egymással összefüggő, illetve egymásnak alárendelt elemek, tárgyak körkörös elrendezésben vagy körön belül jelennek meg.¹⁴

A középkor felfogásában a biblia többek között tudományos mű is volt. Olyan kozmográfiai-történeti mű, mely magában foglalta az univerzum, az emberiség történetét a keletkezése pillanatától fennállása végéig. Ez a szemlélet adott módot arra, hogy a bibliai teremtet és az utolsó ítéletet is az asztrológiai, kozmográfiai és más tudományos irodalmi alkotások illusztrációs sémái szerint mutassák be. A magyarzovátai falkép távoli őse talán olyan kompozíciók között született meg, mint a stuttgarter Landesbibliothek Cod. XII. poet. germ. 6 jelzésű 14. századi kódexének azon lapja, me-

lyen az ítélet, illetve a mennyei paradicsom és a pokol képe két, egymás fölé helyezett korongban jelent meg.¹⁵ A falképünkhöz vezető úton a következő lépést a 15. század első felének burgundi könyvfestészete tehette meg, az angyalokból formált élő mandorla bevezetésével. Az élőmandorla kialakításának eszmei alapját az angyaloknak olykor fénykénti értelmezése nyújtotta.¹⁶ A fénnel azonosított angyalok idővel a körbe helyezett, rendszerint az Úr hatalmát, méltóságát reprezentáló kompozíciók kedvelt kísérő elemeivé váltak. Ebben a formában és szerepkörben jelennek meg Alexander Benning és műhelye egy óraskönyvének mennyei paradicsomában a Szentháromságot körülfogva,¹⁷ és a Sankt Gallen-i bencés kolostor könyvtárának egy IHS monogramot körülfogó lángnyelves medaillonján.¹⁸ A korongon belüli megjelenítés a teremtes-illusztrációk körében már régtől ismert volt. A 16. század elején nyomtatott kölni biblia élőmandorlás Teremtés képe¹⁹ azt a lehetőséget is felveti, hogy a Teremtés és Ítélet esetleg egymásra állított körökben, mintegy tipologikus összefüggésben is megjelenhetett. A magyarszováti falkép, mely lényegében a stuttgarti fólíó miniatúrájának két témáját vonta össze egy képbe, fejlődéstörténeti szempontból az említett kódexlap és a kölni biblia metszete között áll. Így keletkezési kora is a két emlék között, a 15. század első felében jelölhető ki.

A falkép datálását stíluskritikai eszközök nem támasztják alá, mivel az 1925-ös másolat készítője az akkor látható színfoltok alapján csak a körvonalakat ismerhette fel. A falfestészetben szokatlan kompozíció, mely legalábbis a középkori magyarországi emlékek között tártalanul áll, feltétlen konkrét könyvművészeti előkép felhasználásával keletkezett. Ez az előkép egy sokszorosító eljárással készített grafikai lap lehetett. Arra nézve semmiféle elképzelésünk sincs, hogy ez a lap milyen könyv illusztrációjaként született meg, így azt sem lehet eldönteni, hogy a templom kegyura²⁰ vagy plébánosa birtokolta-e azt a kötetet, amelynek felhasználása feltételezhető. Az semmiképpen sem valószínű, hogy egy festő kezében levő mintakönyv ilyen, a falfestészetben szokatlan témát és képet tartalmazzon.

A szászhermányi (Hárman, Brassó m.) templom erődfalának délkeleti tornya egy kápolnát foglal magába. A kápolna a 15. század első felében épült, és úgy tűnik, hogy az építéssel egyidejűleg teljes kifestést is kapott.²¹ A jórészt hagyományos falfestészeti témák és kompozíciók – melyek elhelyezése az építészeti tér adottságait is figyelembe veszi – zárt programot alkotnak. Az épület két egyforma, hevederívvel összekapcsolt keresztboltozatos térből, hajóból és szentélyből áll. A szentély egyenes záródású. A keleti zárófalon a Máriával és Szent Jánossal körülvett keresztre feszített Krisztus oldalán minuszkulás, nyilván könyörgést tartalmazó írásszalagot tartó, imádkozó alakok helyezkednek el. A páncélruhás lovagban sejtethető a megrendelő, a többi világi személy pedig családtag lehetett. A tonzúrás, egyházi öltönyt viselő férfi bizonyára azonos a plébániatemplom korabeli plébánosával vagy a kápolna káplánjával. A boltozat keleti cikkelye a Maestas Domini helye. E témához szervesen csatlakozott a Maestas Mariae koronázás típusú megfogalmazása. Az északi és déli boltmezőt evangélista szimbólumok töltik ki. A szentélyrész északi és déli falán a 12 apostol áll. Írásszalagaik analógiás alapon a Credo megfelelő sorait tartalmazhatták. A diadalív szerepét betöltő hevederíven az eddigiekből is kiolvasható hierarchikus elrendezést alapul véve, csakis a szentek táborára következhet. A szentek álló alakjai fölött, a heveder boltozati részén Jakab és Pál apostolok külön, megkülönböztető attribútumaikkal szerepelnek. Az apostolok együt-

tesén kívüli önálló szerepeltetésükből arra következtethetünk, hogy ők a kápolna névadó szentjei, vagy a megrendelő lovag és a klerikus — akiben a programadót is sejthetjük — védőszentjei voltak. A pilaszter alsóbb zónáját délen egy Jézus születése, északon pedig egy Mária halála kompozíció foglalja el. Erre a két képre még visszatérünk. A hajó falképei a szentélyben levőknél lényegesen súlyosabban károsodtak. Témájuk meghatározása olykor nemcsak nehéz, hanem lehetetlen is. A négy boltcikkely közül itt csupán a keletre néző őrzött meg festékfoltokat. Ezekből egy Deesis kompozícióra következtethetünk. A további három cikkely témája kétségtelenül ehhez igazodhatott. A nyugati falon lent, az ajtó két oldalán, az angyali üdvözlés Máriaja és Gábiel angyala vehető ki. Az ajtó fölött, a hajó teljes szélességében az Utolsó ítélet ábrázolásnak azon elvont formája sejthető, melyben a trónszéket az ülő apostolok vették körül. A trónszék fölött, tehát a nyugati boltmezőbe festhették az ítélő Krisztust, a *judicium Dei* nélkülözhetetlen szereplőjét. A déli hajófal felső sávjában a Paradicsom, Szent Péter és az üdvözültek alakjai rajzolódnak még ki a meglehetősen rossz állapot ellenére. Az északi oldalon természetesen a pokol töredékei látszanak. A feltámadók — nyilván a kárhozottak — a pokol sávja alá kerültek. A két sáv felett és alatt egy-egy írásszalagos vagy harsonázó angyal maradványa látható.

A program világos. A falképegyüttes a megtestesülést, a megváltást és az utolsó ítéletet ábrázolja és az ezek közötti összefüggést fejt ki. Mivel Kisztus mellett Máriának már régóta szerepe van mindebben, és ez a szerep a 15. század első felétől egyre nagyobb helyet foglal el a teológusok gondolkodásában és a hívek vallásosságában, magától értetődő, hogy életének egyes jelenetei, továbbá maiestas és egyéb típusai is megjelennek a képmezőkön. Különös jelentőségű, és a hagyományosabbnak mondható képekhez viszonyítva formája és ábrázolásmódja miatt is kiválik a falképegyüttesből a Mária halálának és a Jézus születésének szentelt képmező.

A Mária halála kompozíció az északi falra került (3. kép). A festő a témának azt a 14. században kialakult változatát alkalmazta, mely az ágostonos irodalom hatására jött létre, és Máriát utolsó imája közben ábrázolta.²² A témának ez a feldolgozása — most csak a mi szempontjainkat figyelembe véve — a ravatalszerű megoldáshoz képest elvontabb volt, és Mária halálából a rendeltetés elfogadása és a csoda misztériuma bontakozott ki. A 14. századi típus természetesen a lány stílustól átalakítottan és a korszerű teológiai gondolkodáshoz is alkalmazkodva, a szemben levő Jézus születése kép párhuzamaként jelent meg. Mária ezúttal nem a matrónák hagyományos öltözetét viseli, hanem az angyali üdvözlés szüzekhez jobban illő ruháját. Mária halálának ez az ikonográfiai típusa elsősorban a könyv- és a táblaképművészetben volt kedvelt. Falfestészeti alkalmazására ritkán, jobbára speciális okokból kerülhetett sor.

A déli oldal képén három egymásba helyezett négyszögben — melyek közül a belső és a külső fekvő, a középső pedig sarkára állított — jelennek meg a különböző kompozíciók. Ezek a Gyermek Jézus imádása, körülötte a belső négyszög mezőiben pelikán, oroszlán, fénix és lány az egyszarvúval szimbólumok, a külső sorban pedig Mózes az égő csipkebokorral, Áron virágzó vesszeje, Gedeon gyapja és az Ezékiel könyvében leírt porta clausa kapott helyet (4. kép). Az egyes részletek jelentését és az egész kompozíció értelmét egykor feliratok magyarázták.

A falkép egyértelműen a *Defensorium inviolatae virginis beatae Mariae virginis* témát illusztrálja. Ennek irodalmi hátterét Franziscus de Retza (1343–1427) alsó-

ausztriai születésű bécsi teológiai professzornak a szászhermányi képnek is címet adó 1400 körüli műve nyújtja.²³ A Defensorium a 15. századi klerikusok egyik leggyakrabban forgatott, elmélkedésre és pasztorációra egyaránt használatos kézikönyve volt. A mű jellegében a korábbi szimbolikus-tipologikus alkotásokhoz, például a Biblia pauperumhoz és a Speculum humanae salvationishoz hasonlított. A mű feladata volt argumentumokkal alátámasztani azt a sokak által vitatott és kétséggel fogadott 14. századi domonkos tant, hogy Mária mentes volt az eredendő bűntől, és így a fogantatáskor nem veszítette el szüzességét és Jézust sem a földi asszonyok módján hozta a világra.²⁴

Ennek a tannak a képzőművészeti hirdetői azok a Jézus születése ábrázolások, amelyeken Mária fiatal szűz, derék fölött megkötött ruhát, kibontott hajat visel. Térdevel imádkozik a lábai előtti földre vetett szalmacsomón fekvő meztelen kised előtt. A földön térdelés, a szalmaköteg motívuma mellett Mária és Jézus emberi alázatára, humilitására utal még a zsúpfedeles istálló is. A képtípus további, csaknem állandó szereplője József. A téma korábban gyakori mellékszereplői közül feltűnnek még angyalok, barokk, pásztorok stb. A kompozíció a 14. század derekának kódexfestészetében született meg, és minden bizonnyal e műfaj közvetítésével terjedt el és vált jellegzetes témájává a lágy stílus táblakép-festészetének. Ebbe a stílusba jól beleillik a szászhermányi kompozíció is.

Mária szüzességének, tehát a csoda elvi lehetőségének az elismertetése céljából az antik világ és a középkor ismert csodáit sorakoztatta fel Franziscus de Retza.²⁵ A tan megalapozását segítette elő a szerző számára a korábban kialakított és más kéziratokban már csoportokba foglalt szimbólumok átvétele. A szüzességet igazoló legfontosabb szimbólumok az Égő csipkebokor, Áron virágzó vesszeje, Gedeon gyapja és Ezékiel csukott kapuja voltak. Ezek a szimbólumok az Ószövetségből származtak. A középkori exegetikában a csoda útján történő isteni megnyilatkozás, parancs jelképeivé váltak. Franz von Retz munkájában különböző Krisztus-szimbólumok is helyet kaptak. Közülük a legfontosabbak az oroszlán, az egyszarvú, a fénix és a pelikán. Ezek az állatok és képzeletbeli lények a Physiologusban és más középkori művekben nekik juttatott tulajdonságok alapján Krisztus életére, kereszthalálára és a megváltásra utaltak.²⁶ A felsorolt szimbólumok a szászhermányi templom falképén is megtalálhatók. A Krisztus szimbólumok alkotják a belső, a Mária szimbólumok pedig a külső kört. Az egyes szimbólumok képi megfogalmazása – lényegében a Defensorium témától függetlenül – már a 15. század elején készen állt. Sőt, különböző négyes csoportok – pl. az evangélista szimbólumoké, a prófétáké és az előbb felsorolt ószövetségi szereplőké is – már korábban kialakultak, és külön-külön vagy együttesen a Krisztus imádása és az apokaliptikus tartalmú, holdsarló fölé helyezett Madonna alakok kísérőiként szerepeltek.²⁷

Valószínű, hogy Franziscus de Retza Defensoriumát nem sokkal a szöveg elkészülte után illusztrálták, bár ezt a feltételezést egyetlen korai illusztrált kézirat sem igazolja. A szakirodalom ennek ellenére joggal feltételezi, hogy az 1470-es években megjelent nyomtatott emlékek legalább húsz évvel korábbi kéziratok példányok kompozícióit használták fel.²⁸ Ezek a Defensoriumok egy oldalon belül horizontális és vertikális irányban többször tagoltak. Egy-egy oldalra négy-négy kép jutott, a megfelelő szövegrésszel. Auktorportrék, Mária szimbólumok és különféle csodák ábrázolásai

kerültek ebben az összeállításban egymással összefüggésbe. Az írott és a képes rész tartalmi és formai viszonya, továbbá a képkomponálás olyannyira eltér a szászhermányi képen látottól, hogy ezekben a nyomtatványokban semmiképpen sem ismerhetjük fel annak előképeit. Az előképet máshol kell keresni. Ehhez a kereséshez kívánunk az alábbiakban kiindulópontot nyújtani.

A szászhermányi Defensorium képéhez hasonló felépítésű legkorábbi kompozíciót a kódexfestészetből, a Fritzlari Missale kánonképéről ismerjük.²⁹ A Defensoriumhoz innen a rostocki Szent Kereszt cisztercita templom egy üvegfestménye (Schwerin, Museum) vezetett át.³⁰ Ezen a keresztrefeszítés kompozíciót négyszögletes elrendezésben Krisztus feltámadására utaló állat-szimbólumok és keresztrefeszítést tanúsító evangélisták szimbólumai fogják körül. A Defensorium téma legkorábbi, már a szászhermányiét idéző megjelenését a tiroli Stams 1426-ban állított Mária-oltárának középképe³¹ példázza.

Összegezve a fentieket úgy tűnik, hogy a középkép köré sarkokra és oldalakra állított négyszöges mezőkben elhelyezett szimbólumos képforma a könyvfestészetben, a missalék kánonképeként született meg. Hamarosan kialakulhatott a típus párdarabja is, mely különféle, de többnyire Madonna-képeket tartalmazott. Ez a kapcsolat a Jézus születése vagy a Gyermekeit tartó Madonna – az utóbbiak közül az apokaliptikus tartalmú holdsarlón ülő vagy álló Madonna és a Keresztrefeszített Krisztus közötti régebbi, diptichonokon létrejött képpárosításon nyugodott. A 15. századi, különösen pedig a lágy stílusú művészetben a Jézus születéséhez Mária halála is tartozhatott párdarabként. Így kerülhetett egymással szembe a szászhermányi templom Jézus születése és Mária halála lágy stílusú művészetre jellemző és ilyen formán összetartozó kompozíciója. A két kép stiláris és kompozicionális egysége arra figyelmeztet, hogy e képek forrását legalábbis egymás közelében keressük. Hogy hol, milyen irányban, arra még nem tudunk válaszolni. Egy dolog azonban bizonyos, hogy nem a Defensorium kézirat illusztrációi között, hanem valami olyan munkában, mely a Defensorium témát illusztrálta. Ez a kép a kódexfestészetben keresendő. Erre a képzőművészeti műfajra jellemző ugyanis leginkább – a tudományos munkák illusztrálása közben kialakult összevonás, tömörítés, egymásnak megfeleltetés igénye – az ábrázoltaknak geometrikus sémákba rendezése.

A Defensorium téma népszerűségét és azt a tényt, hogy a kódexfestészetből alkalmanként átkerülhetett egy-egy téma a táblakép vagy a falkép műfajába, a bonni múzeum táblájának felirata indokolhatja: „Hanc per figuram noscas castam paritumam”.³² Ebben a szövegben tehát az oltár megrendelője Máriának a szüzessége folytán elnyert közbenjáró szerepére hivatkozik. A közbenjárás felemlítése azt sugallja, hogy ezeket a Defensorium ábrázolásokat votivképeknek tekinthetjük. A megrendelő az üdvözülés reményében készítette ezeket. Ez a szerepkör megfelelhet a szászhermányi kápolna képeinek is.

A szászhermányi kápolna átlagost meghaladó programja, benne a Defensorium képével, feltétlen papi könyvkultúrára és egyházi programadóra utal. Sőt, talán tovább szűkíthető a kör annak a tapasztalatnak a figyelembevételével, hogy a Defensorium téma leginkább a domonkosok és a ciszterciták körében volt népszerű, így ábrázolásainak többsége is összefügg velük.

A Bars megyei Zseliz (Želiezovce) község Szent György-plébániája már 1332-es for-

rásban szerepel. Építtetői Becsei Imre lévai (Levice) várnagy fiai, az az István és György lehettek, akik egy 1347-es adat szerint Csepel szigeti birtokukért csere útján szerzik meg a falut.³³ A templom falképei közül különös érdeklődésre tarthat számot az az 1400 körüli, a templom déli hajófalát díszítő álló téglalap formájú festmény (5. kép), mely az irodalomba Becsei Vesszős György különitélete címen vonult be.³⁴

A kompozíció tartalmi és formai gyökerei a romanikából erednek. A román kori kapuzatok faragói teremtették meg azt a timpanontípust, amelyen középpűt a kinszenvedése jegyeit viselő Megváltó az utolsó ítélet végrehajtójaként jelenik meg, két oldalán Máriával és Szent Jánossal, az emberiség közbenjáróival. Lényegében ez a Deesis kompozíció szélesedett ki a halottak feltámadása, majd ítéletük eredményeként mennyországba kísérésük, illetve pokolra taszításuk jeleneteinek bevonásával az emberiség egyetemes ítéletévé.

A 14–15. század folyamán az egyetemes ítéleteket gyakran váltják fel a későbbi Blockbuchokból jól ismert különitéletek, melyek arra építettek, hogy az utolsó ítéletkor a földi halandók egyenként felelnek vétkeikért. A 14. században az utolsó ítélet kompozíciók magját alkotó Deesis megváltozott.³⁵ A *Speculum humanae salvationis*, a százsz Ludolphus munkája ugyanis továbbfejlesztette a Szent Bernát által kiépített és Panofskytól determinált kettős intercesszió fogalmát³⁶, miszerint Isten előtt a fiú, a fiú előtt az anya a közbenjáró. Vagyis Mária a megváltásban játszott anyai szerepére hivatkozva Jézus közbenjárását kéri, Krisztus megígéri anyjának a közbenjárást, az Úr pedig megígéri Krisztuson keresztül Máriának az irgalmat. A *Speculum*ban megfogalmazott gondolat teremtette meg azt a képet, melyen a passió sebeit viselő Krisztus az ítélet végrehajtását rá ruházó Úr előtt áll. A téma legkorábbi ábrázolása a Heilbronnei epitáfium-ról ismert.³⁷ Az ítélet-ábrázolások a 14–15. század fordulóján az irodalomtól bizonyára nem függetlenül, a lélekért folyó harc motívumával bővültek.³⁸ A már kiforrott példát a firenzei Biblioteca Nazionale egy 1400 körüli felsőrajnai kódexlapja (Cod. B. R. 38) nyújthatja. Ezen a lapon a kép felső részében trónol a mandorlával körülvelt Úr, balján fent egy angyalbüsztt látható, az Úr alatt pedig Mária, Szent János és Krisztus jelennek meg. A képmező alsó térfele az elhunyt és lelkéé, valamint az ördögé.³⁹

A zselizi templomban a kép felső részén mandorlával körülvelt, szivárványon trónoló Krisztus-típusú ítélő Úr kapott helyet. A mandorlát körülvevő négy figura közül a bal felső egy angyalbüsztt. Ennek az angyalnak a típusa ismeretlen eredetű. Hasonló típusú angyal a Wawel egyik 1440–1450 közötti missaléjának *Scala Salutis* témájú iniciáléjáról ismert.⁴⁰ Mindkét angyal írásszalagot tart, mely Szent János evangélistára jellemző szavakat mond, tehát visszautal a Deesisre.⁴¹ A szemközti oldalon egy nimbuszos nőalak látható, igen furcsa ülő vagy guggoló testhelyzetben. A szakirodalom ebben a nőalakban Árpádházi Szent Margit egyik ábrázolását vélte felismerni. A szent ikonográfiája,⁴² és a szájába adott szöveg újabb olvasása és elemzése⁴³ ellentmond ennek a meghatározásnak. A szöveg alapján ez a nőalak Mária lehet. A kódexlap alsó felének kialakítása csekély eltéréssel – János álló alakja hiányzik, helyette az elhunyt őrangyala tűnik fel – a firenzei kódexlapét követi.

A zselizi falkép részben kettős intercesszió. A téma megjelenése és a stílus alapján az 1400-as években keletkezett. Funkciója a táblaképek hasonló tárgyú kompozícióival egyeztetett, votivkép lehetett. Megrendelője a saját lelki üdvössége biztosításának re-

ményében készíttethette. A festmény előképét egy ma ismeretlen kódexlap szolgáltathatta. Ez a lap a témával kapcsolatban említett kódexek valamelyikének illusztrációja lehetett. A felsorolt kódexek a papi társadalom olvasmányai közé tartoztak. Ebből arra következtethetünk, hogy a templom plébánosa nyújthatott segítséget a kegyúrnak a téma kiválasztásakor.

A siklósi Boldogságos Szűz Mária tiszteletére felszentelt várkáporna a 15. század közepe táján épült. Két hajófalának kelet felé eső részén egy-egy téglány alakú, ívesen lezárt kifestett falifülke maradt fenn. Mindkettő funkciója megállapítható volt, oltár állt bennük.⁴⁴ A falképek – az első periódusba tartozók – a kápolna épületével egykorúak lehetnek. Töredékes állapotban maradtak fenn, a program ennek ellenére megközelítő pontossággal rekonstruálható.

Az északi fülke hátfalán a feleségével és barátaival vitázó Jób ábrázolása látható (6. kép). A jelentést Jób könyvéből származó szövegrész világítja meg: „Dominus dedit, dominus abstulit, sicut domino placuit, nomen domini sit benedictum” (Jób I, 21). A fülke nyugati fala bizonyára eredetileg is egyszínű kifestést kapott, míg a keletre néző falon egy épület részletei maradtak fenn.⁴⁵ A déli fülke zárófalán Szent Lénárd és László alakjai jelennek meg szokásos viseletükben és attribútumaikkal. A fülke boltozatának közepén egy medaillonban az agnus Dei motívum mellett kehely és ostya kapott helyet. A fülke keleti falát Vir dolorum ábrázolásnak szentelték, a nyugati pedig feltehetően egyszínű volt.

A két fülke épületen belüli szimmetriája, az egyidőben történő kifestés már önmagában is sejteti, hogy a festmények között tartalmi összefüggés lehetséges. Az összefüggés többirányú és több rétegű. Témánk szempontjából elegendő ezúttal csak a tipologikus összefüggéseket érinteni. Az egyik oldalon ó- a másikon újszövetségi téma jelenik meg. Mindegyik a halállal, a megváltással kapcsolatos. A témák kiválasztásában az építtetőnek és a falképek megrendelőjének, Garai Lászlónak az időszerű családi és országos-politikai problémái játszottak szerepet.

A szenvedő Jób téma a 11–12. századi bibliaillusztráció kedvelt témái közé tartozott. Értelmezésének kulcsát Nagy Szent Gergely *Moralia in librum Job-ja* adta meg. Az ábrázolás a 13–15. században is leginkább a kódexfestészet területén fordult elő. Még az ószövetségi témák iránt oly fogékony 14. századból is csak egyetlen reprezentatív, Jób története ciklust ismerünk. Ez a Westminster apátság Szent István-kápolnájában maradt fenn.⁴⁶ A 15. század elejétől viszont a képséma a világi hívek imakönyvében, a hóraskönyvekben, a Mindenszentek illusztrációjaként bukkan fel.⁴⁷ Az átvételt az ünnepnek a köztudatban lassan végbemenő változása segítette elő. A gazdagon díszített missaléknak ezt az ünnepet bevezető lapja az utolsó ítéletnek valamely teofánikus vagy apokaliptikus ítéletábrázolást kapott. Az utolsó ítéletnek individuális eseménykénti felfogása, majd a haláltánc hatására a hóraskönyvek egyik jellegzetes képtípusa a szenvedő Jób bibliai kompozíciójának felhasználásával született meg. A kompozíciót mind tartalma, mind formája alkalmassá tette az átvételre. A kép alsó terében átlósan fekvő, rendszerint egyik könyökére támaszkodó, lábait egymáson átvetve, perizoniummal fedett 12. századi Jób-típus fokozatosan átcsúszott a hóraskönyv tulajdonosának személyébe, így a Jób és a barátok közötti dialógus az elhunyt lelkéért folyó harccá változott. A téma falfestészeti bemutatására ismereteink szerint az egyetlen példát a siklósi nyújtja. Jóbnak a várkáporna falán történő megjelenítésére az elmondot-

tak mellett az szolgált különös indokul, hogy Garai Lászlónak, a falképek feltételezhető megrendelőjének a fiát, egyben a család utolsó férfisarját a Jób névre keresztelték. Garai Jób 1454–1482 között szerepel különböző forrásokban.⁴⁸ Ezekből úgy tűnik, hogy kora politikai történetében olykor legfeljebb kényszerből vett részt. A bibliai Jób a nyugati kereszténység az Ószövetség többi szereplőjéhez hasonlóan nem tisztelte különösebben. Neve ennek ellenére néhányszor előfordul a középkori magyar történelemben.⁴⁹ Bizonyos, hogy nem véletlenül és nem is korabeli divatnak hódolva választotta Garai László fia számára ezt a szokatlanul csengő nevet. Valamit akart mondani vele. Nyilvánvaló, hogy a siklósi képen a bibliai Jób figurájába Garai Jóbét helyettesítették be. Az előtérben álló, korabeli öltözetbe bújtatott nőalak pedig Jób feleségére, Neksei Fruzsínára utalhat. Általában a mértékletesség elvét kívánatos alkalmaznunk akkor, amikor különböző személyek, történeti alakok jelképes ábrázolásáról beszélünk. A keresztrefeszítés és általában a votivképek esetében azonban nem alaptalan feltételezni, hogy a megrendelő is megjelenítette magát és családtagjait. A bibliai szereplőknek földi halandókkal való helyettesítése mellett szól Siklóson az a speciális körülmény, hogy a barátok egyike – a feleség melletti – papi öltönyt visel. Benne a kápolnában szolgálatot teljesítő klerikus sejthető.

Nyilvánvaló, hogy a siklósi falkép egy hóráskönyv kompozícióját követte. A téma megfestését családi szempontok indokolhatták, így a hóráskönyv szokásos illusztrációjához tapadó jelentésen túl gazdagabb, mélyebb értelmű lehetett ez a kép. A programadóban ezúttal világi személy sejthető. Talán egy, a birtokában levő hóráskönyv kompozíciója kínálhatta az alapötletet.

A siklósi falképpel lezárhatjuk azon falképeink sorát, amelyeket véleményünk és jelenlegi ismereteink alapján papi vagy előkelő világiak valamilyen kódex vagy könyv birtoklásából, olvasásából adódóan miniatúra vagy metszet felhasználásával készíttettek. A továbbiakban legfeljebb két olyan falképről adhatunk számot, amelyet meghatározatlan, de feltétlen könyvfestészeti vagy metszetelőkép figyelembevételével alakítottak ki. Ezek egyike a nagyszebeni plébániatemplom Kálvária-festménye, melynek könyvfestészeti ihletése már Divald Kornélnek is feltűnt.⁵⁰ A másik pedig a mecseknádasdi Szent István-templom diadalívének északi falpillére mellett látható. A téglalap alakú mezőben az Úr mandorlába helyezett, cakkos felhősávval levágott alakja alatt Szent Dorottya és Keresztelő Szent János áll. Ez a falkép az 1470-es évek után keletkezhetett.

A jelen tanulmányban elmondottakat az alábbiakban összegezhethetjük. A korszak elején a könyvművészetnek a falfestészetben belüli érvényesülése még sporadikus. A két műfaj közötti összefüggés ekkor még meglehetősen laza. Az 1410-es évek körüli és a 15. század első fele számos emléken sikerült már egy első áttekintés segítségével is felszínre hozni szorosabb, konkrétabb kódex- és könyvfestészeti kapcsolatokat. A téma szempontjából figyelembe vehető emlékek is ebben a fél évszázadban sűrűsödnek. Az 1470-es évek táján, a falfestészeti emlékek számának megcsappanásával párhuzamosan megfigyathatók a miniatúrák és metszetek inspiráló ereje is.

A kódex- és könyvművészet a tárgyalt korban a falfestészetnek az általánostól eltérő, speciális témákat nyújtotta. A programadók és a megrendelők általában a műveltebb papok és arisztokraták soraiból kerültek ki. A tárgyalt művekben tehát az ő művészeti ízlésük kifejeződését láthatjuk. A bemutatott képek közvetve utalnak a korszak papjainak és arisztokratainak könyvkultúrájára. Ez különösen az utóbbi társadalmi ré-

teg vonatkozásában jelentős, mert könyveikről és olvasmányaikról kevés forrás és tárgyi emlék tájékoztat.

JEGYZETEK

1. CSÁNKY M.: Az első metszetátvétel a régi magyar festészetben. *Nemzeti Újság*, 1936. nov. 8.
2. HOFFMANN, E.: Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb Ungarns. *Műgyűjtő*, V. 1931. 66 skk., *Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert*. *Műgyűjtő*, V. 1931. 162 skk., *A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai*. A gr. Klebelsberg Kunó Történetkutató Intézet Évkönyve III. 1933. 59 skk., *A csütörtökhelyi oltárkép kapcsolatai a nürnbergi festészettel*. Szepesi Híradó, 1934. febr. 17. 3 skk., *Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészetéhez*. *Archaeologiai Értesítő*, UF. 2. 1937. 1 skk.
3. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország táblaképei. Bp., 1955. főleg a 82 skk.
4. RADOCSAY D.: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. 1967.
5. HOFFMANN, E.: Die Verwendung ... 67., uő.: *Jegyzetek a régi magyar ...* 12 skk., BERKOVITS I.: *A budapesti Egyetemi Könyvtár pannonhalmi kódexe*. *Magyar Művészet*, V. 1929. 181 skk., uő.: *Az esztergomi Ulászló Graduale*. *Magyar Könyvszemle*, 1941. 342 skk., uő.: *A Kassai Graduale és a XVI. századi kassai festészet*. Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének 60-ik évfordulójára. Bp., 1942. 64 skk.
6. A konstantinápolyi Hagia Sophia székesegyház VI. Leó dedikációs mozaikja és a chrysobullák nyitóképei kíváncsnak ide.
7. Ezekkel a szicíliai mozaikművészen kívül az esztergomi porta speciosán is találkozhatunk.
8. Pl. IX. Gergely pápa Decretalisának címlapja a párizsi Bibliothèque Nationale-ban. A képet közli: PIRANI, E.; *La miniatura gotica*. Milano, 1966. 10. kép.
9. Ilyeneket tartalmaznak az *Histoire de la Conquête de la Terre Sainte* kéziratok és a budapesti *Képes Krónika*.
10. A falkép ikonográfiájáról: IPOLYI A.: *Magyarország festészete emlékeiből*. A szepesváraljai XIV. századi történeti falfestmény. Ipolyi A. kisebb munkái. I. Bp. 1873. 221 skk.
11. Erre Radocsay Dénes hívta fel elsőként a figyelmet, de a bolognai könyvfestészetre hivatkozva nem a ma reálisnak tűnő irányban kereste a falkép kapcsolatait (A középkori Magyarország falképei. Bp. 1954. 64 sk.).
12. GEREVICH, T.: *L'arte antica ungherese all'epoca di Luigi il Grande*. Corvina, 1942. 620., RADOCSAY D.: *A középkori Magyarország falképei*, Bp. 1954. 45.
13. KELEMEN L.: *A szováti falfestmények*. Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest, 1977. 114 skk.
14. BALTRUSAITIS, J.: *L'image du monde céleste du XI^e au XII^e siècle*. *Gazette des Beaux-Arts*. XX. 1938. 137 skk., uő.: *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du moyen âge*. *Gazette des Beaux-Arts*. XXI. 1939. 65 skk.
15. A képet közli: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 75. fig. 13.
16. Az angyal kozmikus hatalomként jelenik meg. Erről a kérdésről: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. E. Kirschbaum SJ. I. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968. cols. 641–642.
17. A képet közli: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 1936. 76. fig. 14.
18. FÁH, A.: *Kolorierte Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen*. Strassburg, 1906. Taf. I.
19. A képet közli: *Gazette des Beaux-Arts*, XXI. 1939. 74 o. fig. 12.
20. A templom fölötti patronátusi jogot a Suky-család gyakorolta. A falkép készítettőjének Kelemen Lajos (i. m. 115.) a Zsigmond-korban szereplő Suky Jánost tartja.
21. Az egységes program az egyidejű kifestés mellett szól. A kápolna hajónak megfelelő része úgy tűnik azonban, hogy stílus szempontjából kissé eltér a szentélyétől. A mai rongált állapotban lehetetlen megállapítani, hogy az eltérések különböző korban dolgozó vagy más tanultságú kézre utalnak, talán az állagbeli különbség, illetve az ikonográfia más jellege ébreszti bennünk a kételyt.
22. A téma legutóbbi összefoglalása: Török, Gy.: *Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä*. *Acta Historiae Artium*, XIX, 1973. 151 skk.

23. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. III. Bd. Stuttgart, 1954. Defensorium címszó F. Zoepfl. cols. 1206–8. VETTER, E.M.: Mariologische Tafelbildes des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildtypen im Mittelalter. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Ruprecht Karl Universität in Heidelberg. 1974.
24. MEISS, M.: The Madonna of Humility. Art Bulletin, XVIII. 1936. 435 skk.
25. PFISTER, K.: Defensorium Immaculae Virginitatis. Leipzig, 1925. 2.
26. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. III. Bd. Stuttgart, 1954. Defensorium címszó. col. 1207.
27. Aus Rheinischer Kunst und Kultur. Auswahlung des Rheinischen Landesmuseums Bonn. Düsseldorf, 1963. 145 sk.
28. PFISTER, K.: i. m. 3.
29. STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. I. Berlin, 1934. 120.
30. STANGE, A.: i. m. 119., Abb. 117.
31. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. III. Stuttgart, 1954. col. 1211. Ugyanitt egy 15. század második feléből származó falfestészeti példát is említene (col. 1212.).
32. Aus Rheinischer Kunst ... 145.
33. LEPOLD A.: Becsei György megítéléséről. A zselizi templom falfestményeinek magyarázata. Szépművészet, II. 1941. 64.
34. A címet Lepold Antal (l. 33. jegyzet) adta a falképnek.
35. Egy 1300 körüli kódexlapon Krisztus és az Úr dialógusát ábrázolták olyan formában, amely több szempontból is a most tárgyalt téma előképei közé tartozhat: Forrer, R., Unedierte Miniaturen, Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters. Strassburg, 1902. 29., Taf. XLVI. 3. kép.
36. PANOFKY, E.: „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und der „Maria Mediatrix”. Festschrift f. Max Friedländer. Leipzig, 1927. 294., Saxl kapcsolatot lát az ars moriendi ábrázolásai és a 15. századi eretnokségek elleni vallási mozgalom között: SAXL, F.: A Spiritual Encyclopaedia of the Later Middle Ages. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1942. 106.
37. Az ábrázolás genealógiájáról a Scala salutis témával kapcsolatban: MIODŃSKA, B.: Illuminacje krakowskich rękopisów z I. połowy w XV w. Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu. Kraków, 1967. 71 skk., és 58. kép.
38. A kopzywnicai falkép kapcsán: KARLOWSKA-KAMZOWA, A.: Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce. Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej. Poznań, 1977. 139. és 2. fig.
39. CAHN, W.: Eine unbekannte oberrheinische Miniatur des „Weichen Stils”. Festschrift Fridrich Winkler. Berlin, 1959. 95 skk., kép a 97. oldalon. A zselizi falfestménynek ezzel a képpel kimutatható kapcsolatát Radocsay Dénes is észrevette (Falképek a középkori Magyarországon. Bp. 1977. 17.)
40. Miodńska a 37. jegyzetben említett tanulmányában közzétesz egy képet (fig. 57), melyet a Wawel nr 2 missaleja Scala salutis ábrázolásaként értelmezett. Itt az angyalbüszk írásszalagján „et fons virtutum iubet eam osse salutem” olvasható.
41. A zselizi falkép szövegét újabban Mezey László olvasta és értelmezte: „Ecce fons virtutum vecis iubet solutum” vehető ki a szövegből. Ezúttal köszönöm meg Mezey professzor úrnak a szövegvel való foglalkozását.
42. A szent ikonográfiájára vonatkozó irodalom igen bőséges, de nem meggyőző. Véleményünk szerint a meghatározások többsége téves, és alig egy-két emlék tanúskodhat Szt. Margit középkori kultusza mellett. A kérdéssel részben már foglalkoztunk „A magyarországi művészet ikonográfiája 1300–1470 között” c., A magyarországi művészet története II. kézikönyv részére leadott tanulmányunkban, mely a jelen cikknek is kiindulópontul szolgált, és egy későbbi tanulmányunkban részletesen foglalkozunk vele.
43. A szöveg olvasása és értelmezése újra Mezey professzor úrnak köszönhető. Lepold Antal szerint a szöveg: pro patre margarita filia in honorem patris, tehát Margit készítette apja, Becsei György dicső emlékére (i. m. 66.). Mezey szerint: pro par/ente/ marg....miho patris-ként olvasandó a szöveg

a betűk formája alapján. Mezey szerint a miho alak világosan kivehető, és az in honorem azért is elvetendő, mert világi személyre, földi halandóra semmiképpen sem vonatkozhatott.

44. ILLÉS J.: A siklósi várkapolna falfestményeinek helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1963–1966. Bp. 1969. 78.

45. Radocsay szerint ezen a falrészén egy szent álló alakja látható (i. m. 1977. 161.).

46. TRISTRAM, E.W.: English Wall Painting of the Fourteenth Century. 4. kiad. London. 1959. 216.

47. MEISS, M.: La mort et l'office des morts à l'époque du Maître de Boucicaut et des Limbourg. Revue de l'art. 1968. 17 skk. A Grandes Heures de Rohan ide illő ábrázolása ugyanitt: 24. o.

48. FÜGEDI E.: A XV. századi magyar arisztokrácia mobilitása. Bp. 1970. 60., 74. o. 137. jegyzet.

49. Jól ismert például Esztergom egyik 12. századi érseke.

50. A Hasenburgi Missale kánonképével vetette egybe (Magyarország művészeti emlékei, Bp. 1927. 126.). A nagyszebeni falkép kapcsolatai más irányban keresendők.

SZLOVÁKIAI ÖTVÖSSÉG A 16. ÉS 17. SZÁZADBAN

A mai Szlovákia, az egykori Felső-Magyarország területének ötvösművészetét, mint az itt kialakult iparművészeti tevékenységet általában, a történelmi Magyarország művészetének keretében és ennek szemszögéből, a magyar művészettörténeti szakirodalom idősebb képviselői, különösen az első világháborút megelőző és az azt követő időszakban dolgozták fel. A feltárt anyag feldolgozásában, értékelésében – a kor művészettörténetírásának szellemében – megelégedtek a műtárgy kvalitása szerinti besorolásával, mellőzve azon összefüggéseket és tényezőket, amelyek meghatározták a műgyakorlat kibontakozását és befolyásolták jellegzetességeinek kialakulását. E szakirodalom vitathatatlan értékének minősíthető, hogy számos, az évek viszontagságaiban elpusztult tárgyi emlékre vonatkozó értékes információt közöl. Az emlékanyaggal foglalkozó témakör feldolgozása elsősorban Divald Kornélt foglalkoztatta;¹ Mihalik József és Mihalik Sándor az egyes jelentősebb ötvöscéhek levéltári anyagának feltárásával és közlésével,² Kőszeghy Elemér az ötvösjegyek összegyűjtésével és azonosításával³ készítették elő a talajt a tudományos érdeklődés és a kutatási módszerek elmélyítése érdekében.

A két világháborút követő időszak megváltozott történelmi és politikai helyzete következtében új problémakörök merültek fel, így pl. az egykori Magyarország művészet-történetének feldolgozásánál azon körülmények és tényezők figyelemmel kísérése is, amelyek egy behatárolt terület kultúrájának kialakulásánál, döntő szerepet játszottak. Ez egy konkrét terület társadalmának politikai, ideológiai és gazdasági adottságai mellett szellemi és nemzeti sajátosságainak, a hagyomány közreműködésének tekintetbevételét is megkívánja.⁴

A szlovákiai művészet történetének kutatása és feldolgozása az utolsó két évtizedben az ötvösség iránti szakmai érdeklődést is felkeltette, amelynek eredménye az eddig figyelmen kívül álló ötvöscéhek [az eperjesi (Prešov), késmárki (Kežmarok), valamint lőcsei (Levoča) 18. századi periódusa] megőrzött céhanyagának és tárgyi emlékeinek feltárása és ismertetése lett.⁵ A Zlatníctvo na Slovensku (Ötvösség Szlovákiában) című mű a művészeti emlékek népszerűsítésének szükségletéből született, a Hnutel'né pamiatky stredoslovenského kraja és Pamiatky východoslovenského kraja című munkák Kelet- és Közép-Szlovákia ingó műemlékeinek topográfiájában az egyházak tulajdonában levő ötvöstárgyakat is figyelembe vették.

Jelen tanulmányunkban Szlovákia területének 16. és 17. századi ötvösművészetét,

pontosabban annak a korszaknak alkotásait szeretnénk ismertetni, amelyre a művészettörténet, az egyes stílus kategóriákon belül, a reneszánsz terminust alkalmazza.

Eredetileg a kijelölt témakör fedolgozásánál olyan módszert kívántunk alkalmazni, amely ötvösművészetünket jelentősebb központjai – Szepesség (Spiš), Kassa (Košice), a közép-szlovákiai bányavárosok és Pozsony (Bratislava) – keretében elemezné, s a műalkotás formai és stílusi jellegzetességeit emelné ki, tekintetbe véve az egyes meghatározott ötvösközpontok légkörét, amelyet az általános politikai helyzet, ideológiai, gazdasági, társadalmi – vallási és nemzetiségi – tényezők összhatása alakított ki. A részben kis számú tárgyi emlékek végül is meghatározták módszerünket; célszerűbbnek találtuk eredeti szándékunktól eltérni és az ötvöseink formakészletéből fennmaradt 16. és 17. századi anyagot tipológiai szempontból is figyelembe venni. Feltételezzük, hogy Szlovákia területének ötvösművészetéről az így kialakított kép, hiányosságainak ellenére, jellegzetesnek tekinthető.

Az ötvösség (e túlnyomóan fényűzést és pompát szolgáló iparművészeti ág) virágzásának, továbbélésének alapvető feltétele volt a jólét, a gazdasági és politikai biztonság. Ezért paradoxon, hogy ötvösművészetünk a tárgyalt kor politikai megrázkódtatásait és gazdasági válságait nemcsak túlélte, hanem a körülményekhez mérten, helyben és időben körülhatárolva, virágzásról is tanúskodott.

A feudális anarchia, amely Mátyás király halála után a királyi hatalom gyengüléséhez, az egységes államhatalom összeomlásához vezetett, a végzetes mohácsi tragédiában érte el a bomlás tetőpontját. A három részre szakadt egykori királyi Magyarország politikai, gazdasági és kulturális élete az ország keleti (erdélyi) és északnyugati (a Dunántúl nyugati határsávját és Szlovákia területét magába foglaló) részében összpontosult. A török szomszédsága, az időközben felvillanó háborús összecsapások, a 17. század vallási harcai és Habsburg-ellenes felkelései megviselték Szlovákia lakosságát. Az országban tartózkodó zsoldosok és a behatoló ellenség rablásai, a sarcolások kedvezőtlen hatással voltak a gazdasági élet fejlődésére. A háborús eseményeket követő nyomort fokozták az ismételt fellépő természeti katasztrófák és járványok, amelyek megtizedelték a lakosságot. Mindennek ellenére Szlovákiában is szóhoz jutott a 16. századot jellemző, az általános európai fejlődéssel párhuzamos, ipari specializálódás. A céhesedés folyamatát elősegítő tényezők sorában fontos szerepet játszottak a céhalapítás egyszerűbbé vált feltételei. Szlovákia területén a középkori kézműipar központjain kívül is nagy számban alakultak az új céhek. Az ipar és iparművészet konjunktúrája azonban ezentúl is a nagyobb városok falain belül maradt.

A 16. század az ötvösművészetben is a céhalapítás százada volt; számos új ötvöscéh keletkezett,⁶ mások önállósították magukat, elváltak a régebbi, más kézművesekkel közös szervezetektől.⁷

A 16. századból több ötvöscéh szabályait ismerjük, feltételezhető azonban, hogy az ötvösök a legtöbb esetben csak a megváltozott körülményekhez módosították régebbi céhprivilegiumaikat.⁸

Az ötvöscéhszabályokban kifejezett kötelességek egyik újdonsága – az ötvöstárgyak mesterjeggyel és próbabélyeggel való jelzése – nálunk a 16. században vált általánossá.⁹ Az ötvös – miután művét saját mesterjeggyel jelezte – megszűnt egy nagyobb közösség névtelen képviselőjének a szerepét játszani, kilépett eddigi anonimitásából és így személyes felelősséget vállalt nemcsak a feldolgozott fém előírt ötvözetének betar-

tásáért, hanem munkája technikai és művészi színvonaláért is. A humanista világszemlélet egy szélesebb körben ható megnyilvánulása – az egyén tudásának és önértetének előtérbe kerülése – is szóhoz jutott ezekben a látszólag csak tárgyilagos célokat követő előírásokban.

A világi élet nagyarányú kibontakozása a profán jellegű ötvöstárgyak iránti kereslet növekedését idézte elő. Az egyházi megrendelő régebbi, kiváltságos szerepét a főurak, a nemesség, a jómódú polgárok, a város és a céhek vették át. A műveléshez szükséges nyersanyag zömét – megszabott mennyiségben – a kamara bocsátotta az ötvösök rendelkezésére.¹⁰ Az ezüst hiányát a megrendelő által adott – többnyire régebbi tárgyak beolvasztásával nyert – fém pótolta.

Az előírt ötvözet betartásával kapcsolatban az ötvösök ismételten fordultak a tanácshoz azon kérelemmel, hogy a megszabottnál rosszabb minőségű ezüst feldolgozását kieszközlőjkék. Különösen a 17. század gazdaságilag kedvezőtlen éveiben panaszkodtak a mesterek munkahiányra; ezt nem a megrendelők érdektelenségével, hanem inkább a nyersanyag hiányával indokolták.¹¹

Szlovákia területén a 16. század folyamán a céhek általában elvesztették korábbi, német jellegüket. A beállt változások, különösen a rendek által kiharcolt új törvények, amelyek jóváhagyták a más nemzetiségű – szlovák és magyar – polgárok jogait, megrendítették a céheken belül a német kézművesek eddigi egyeduralmát is. A szabad királyi városokban azonban, ahol a német iparosok különleges helyzetét régi jogok alapozták meg, a más nemzetiségű elem, az új törvények ellenére, csak nehezen jutott szóhoz. A polgárjog elnyerését és a céhbe való felvételt, valamint az ezt megelőző – kötelező – ingatlan megszerzését a városok német polgárai továbbra is igyekeztek meggátolni, ezért a nem német nemzetiségű iparosok általában csak azokban az iparágakban fejthették ki tevékenységüket, amelyeket a helybeli németek nem műveltek.¹²

Az ötvösség, az új körülmények ellenére, a 16. és az ezt követő századokban is megtartotta túlnyomóan német jellegét. Egyrészt azért, mert e hagyományokra visszatérő műipar legkiválóbb központjai továbbra is ötvösségünk középkori székhelyei, a németlakta városok maradtak, másrészt azért, mert számos németországi vándorló ötvöslegény és mester látogatott el Szlovákia területére, sőt sokan itt örökre letelepültek. Így pl. a pozsonyi (Bratislava) ötvösök körében a 16. században egy helyi származású és egy Békés megyei ötvöst említenek, a többi e városban működő ötvös csaknem kizárólag osztrák és német származású volt. Alapjában a következő században sem változott a helyzet, most harminchat ötvösből három pozsonyi és egy csallóközi (Žitný ostrov) születésű volt, egy Zólyomból (Zvolen), egy meg Erdélyből, a többi ismét osztrák és német városokból jött hozzánk.¹³

Ötvöscéheink nemzetiségi igazodásában a mai Kelet-Szlovákia területe jelentett kivételt. Különösen a kassai és a vele szoros kapcsolatokat fenntartó rimaszombati (Rimavská Sobota) céhek, úgymint a rozsnýói (Rožnava) ötvösök körében – a Szepesség és Abaúj-Torna vármegye német enklávjai ellenére – a 16. és 17. században a magyar elem jutott szóhoz; az eperjesi ötvösök felváltva német és magyar nyelven vezetett jegyzőkönyve is a német hegemonia megrendüléséről tanúskodik.¹⁴ A németiség vezető szerepe Nagyszombat (Trnava) céhéletében ugyancsak a háttérbe szorult, a 16. századtól itt a céhszabályokat elsősorban latin, de magyar és szlovák nyelven is írták. A város és környéke túlnyomóan szlovák lakossága ellenére a 17. században Nagyszombat céh-

életében átmenetileg a magyar nyelv jelentősebben érvényesült,¹⁵ az ötvösök céhiratait is ezen a nyelven vezették.

A Vágmente (Považie) szlovák etnikuma az itteni városok kézművesei körében már a 16. és 17. században szóhoz jutott. A trencségi (Trenčín) ötvösök 1662-ben hitelesített céhszabályai – a pesti ötvösök statútumainak latin nyelvű átirása – arra hagy következtetni, hogy a trencségi ötvösök céhalapításuk idejében több nemzetiséget képviseltek, mivel latin nyelvű céhszabályokat a 16. és 17. században azokban a céhekben alkalmaztak, amelyekben egy nemzetiség sem vette át a vezető szerepet.¹⁶

A 16. század ideológiai áramlata – a társadalmi és gazdasági feltételek mellett – ötvösművészetünk stílári irányulásának, művészi kialakulásának egyik alapvető tényezője volt.

A reneszánsz kultúra első felvirágzásának helyben és időben lehatárolt udvari formájával szemben a 16. század humanista műveltsége szélesebb területen és társadalmi körökben talált visszhangra.

Szlovákiában a reneszánsz kultúra nem kizárólag a polgárság világnézetének és igyekezetének gyümölcse, legjelentősebb képviselői, mecénásai a nemesi osztályon belül kereshetők.¹⁷ Így a Thurzók érdeme, hogy Szlovákia – az akkori Felső-Magyarország – területére már a 16. század elején kiváló tudósok és írók látogattak el.¹⁸ A külföldi humanisták fellépésével, ideiglenes tevékenységével nemcsak a humanista gondolatvilág terjedése függött össze, hanem egyúttal, tudatosan vagy kevésbé tudatosan, a reformáció térhódítását is előidézte. Míg a humanista műveltség és a reneszánsz kultúra a társadalmi elit kiváltságának volt tekinthető, a reformáció eszméi szélesebb társadalmi rétegek részére is hozzáférhetőek lettek. E kor művészi tevékenységének kibontakozására, egy radikális stílusfordulat megvalósulására, vagyis egy egységes stíluskorszak kialakulására és meghonosodására a reformáció hatását általában negatívnak értékelik, amennyiben a reformáció nemcsak a csúcsíves egyházi művészet „bálványozásnak” minősített megnyilvánulásait, hanem a reneszánsz világi irányzatú művészetének Istentől való elfordulását is elítélte.¹⁹ Az egyházi művészetek ellen tanúsított radikálisabb álláspontot a reformáció kálvinista irányzatai képviselték. Szlovákia területén ugyan fokozatosan a lutheri reformáció mérsékeltbb megnyilvánulásai honosultak meg, az első években azonban, különösen a Szepesség szegényei körében, az anabaptista irányzat utópisztikus elvei is számos követőre találtak.²⁰ Azokon a területeken, ahol a szlovák és német nemzetiség képezte a többséget, különösen a Szepességben és Sáros vármegyében (Šariš), a patricius és a jómódú polgárság végül a liberálisabb lutheri reformációt választotta, és így elnyerte a főnemesség oltalmát és pártfogását is.²¹ A puritánabb kálvinista irány csak a mai Szlovákia délkeleti részén, a túlnyomóan magyar lakta vidéken honosodott meg. Ezen eszmék és a lutheri irányzat szószólói között bizonyos feszültségek keletkeztek. Bártfán (Bardejov) pl. 1557-ben Kassa, Eperjes, Bártfa, Lőcse és Kiszzebben (Sabinov) tanácsának és prédikátorainak jelenlétében eldöntötték a csúcsíves oltárszekrények tábláinak becsukását, a zászlók és más feleslegesnek minősített tárgyak használatának betiltását; sőt, betiltották a gyertyák napközben való meggyújtását is. Az ezt követő zsinatok hasonló határozatokat adtak ki, így elítélték azon tárgyak használatát, amelyekkel szemben a hívők eddig vallásos tiszteletet fejeztek ki.²² A lutheri irányzat székhelye a 16. század végén a szepesmegyei Nagyőr (Strážky), a Stancyc Horváth család székhelye lett. Stancyc Horváth Gergely, ki maga is a lutheri

eszmék követője volt, itt elbarátokkal vette körül magát. Stancyc a művészetek kedvelőjének is mutatkozott, kastélyában sok kiselejtezett műtárgyat gyűjtött össze, és így megmentette ezeket a pusztulástól. Ellenfelei ezt szemére is vetették, többek között azzal is vádolták, hogy része volt a bártfai oltárok újrányításában; s különösen rossz néven vették tőle, hogy a nagyőri templomnak egy ezüsteresztet adományozott.²³

A reformáció lutheri irányzatának a művészetek iránt tanúsított viszonyát Elias Láni, a Stancyc által alapított nagyőri gimnázium tanára, később a szlovák protestantizmus szóvivője „Scutum libertatis Christianae” című művében foglalta össze.²⁴ Láni hangsúlyozta, hogy a műtárgyak – mivel imádásuk nélkül nem bálványok – alapján jók, ezért Isten készítésüket nem tiltja; Láni a művészet alkotásaiból eredő tanulságokat részben pozitívnak, részben pedig negatívnak minősítette. Pozitívnak azon műveket értékelte, amelyek Isten jóságáról, haragjáról és ítéletéről beszéltek, a negatívok ellenben – nézete szerint – azt mutatták, hogy hová vezetheti az embert tudatlansága. Így a Passió, az Utolsó ítélet és a Mártírium jeleneteit jóknak, Mária és a szentek tisztelétét ellenben rossznak vélte. Láni ezenkívül hangsúlyozta, hogy a szépségétől megfosztott templomoktól idegenkedik az egyszerű hívő, ezért a művészi alkotások feladatát elsősorban a templomok díszítésében kell keresnünk. A Láni által megfogalmazott képzőművészetek iránti liberális állásfoglalás nálunk a lutheri irányzat alapeszméje lett. Számos 17. századi egyházlátogatás feljegyzései bizonyítják, hogy a teoretikus művekben kifejezett álláspont a valóságban is érvényesült. Trencsén, Liptó (Liptov) és Árpa (Orava) vármegyék evangélikus templomaiban az 1611-ben lebonyolított egyházlátogatás és az 1629-es vizitációk nagyobb számban említik a katolikusoktól átvett egyházi ruhákat és felszereléseket, sőt ezek a reformáció elején állítólag használatban is voltak. Nem ismerünk pontosabb adatot, amely a katolikusoktól átvett tárgyak használatának beszüntetésével függne össze, viszont az 1705-ös vizitációban megjegyzik, hogy ezek már nem szolgálják az eredeti célokat.²⁵ Mivel a lutheri reformáció híveinek alapelve az írás betartása volt, az istentiszteleteknél nem vetették meg a katolikusokkal közös egyházi tárgyakat; miután kivonták a használatból, nem selejtezték ki, hanem emlékként megóvták őket.²⁶ A lipótszentmiklósi (Liptovský Mikuláš) vizitáció feljegyzései pl. hét miseruhát említenek, az egyiken Mária és Szent Miklós képével, továbbá két úrmutatót, több kelyhet, egy aranyozott ezüst pacifikálét és egy keresztet.²⁷ Amennyiben a templom helyreállítására, vagy más fontos kiadásra szükséges anyagi eszközök hiánya kényszerítette az egyházi szerek eladását, ezt a vizitációkban megemlékeztek. A rózsaszele (Ružomberok) evangélikus egyházban lebonyolított egyházlátogatás vizitátora pl. feljegyezte, hogy egy tornyocskás úrmutatót és egy pacifikálét a templom tornyának felépítésére fordítottak.²⁸

Az új világszemlélet és életfelfogás, mely – a középkor istenközpontú világképével ellentétben – az embert és ennek földi igényeit állította előtérbe, meghatározta a reneszánsz művészetben belül az ötvösség világi jellegét is. Az előző korszak túlnyomóan egyházi célokat szolgáló produkciójának a megváltozására a reformáció térfoglalása is hatott, így 16. és 17. századi ötvösművészetünk csaknem kizárólag világi, reprezentációs és mindennapi szükségleteket kielégítő tevékenységnek tekinthető.

Úgy véljük, hogy a politikai, gazdasági és vallási válságokat követő nagy anyagi veszteségek, a dézsmálások, sarcolások és beolvasztások a templomi kincstárakban őrzött egyházi célokat szolgáló tárgyakat – ha nem is számban, legalább a típusok átlagá-

ban – inkább megkímélték, mint a profán, reprezentatív és hétköznapi szükségleteket kielégítő ötvösműveket. A világi célokat szolgáló ezüstművészetben nemcsak a személyi méltóság jelképeit és biztos tőkebefektetést láttak a tulajdonosok. Az ékszereket, ezüstedényeket a divatváltozás szeszélyei és az ezüst hiánya is veszélyeztette. Az értékes, nehezen beszerezhető nyersanyagot többnyire a régi, elavult tárgyak pótolták. Jóllehet a gótikus, túlnyomóan egyházi használatban levő ötvösműveket is megtizedelték az évszázadok viszontagságai, elmaradt a divatjamúlt tárgyak nagyobb arányú kislejtezése és átdolgozása. Ezért a csúcsíves ötvösművészet remekeivel együtt több kis, szegényebb falu templomának egyszerű felszerelése is megmaradt; ez a csúcsíves ötvösművészetről egy helyesebb kép kialakulását teszi lehetővé. A 16. századtól nem a világi jellegű ötvösművészet átlag anyaga – a háztartási felszerelések tárgyi emlékei –, hanem elsősorban a reprezentatív alkotások, az ötvösmesterek remekművei maradtak fenn. E kor ötvösségének stílusos fejlődését, a mesterek esztétikai és technikai felkészültségét, a díszítőelemek reneszánsz motívumokkal való meggazdagodását csak az egyes, kis számban megővott emlékek alapján tudjuk megítélni. Ezzel szemben sokkal gazdagabb az írott források emlékéanyaga, a céhek árszabásai, a hagyaték- és hozományjegyzékek, az inventáriumok összeírásai, amelyek többnyire az aranyozott ezüsből készült – típusban és számban gazdag – dísz- és használati tárgyokról tanúskodnak.

Az írott szó hátránya, hogy a feljegyző ítélőképességére, az egyes tárgyak többé-kevésbé szükségzavú megnevezésére, foggyatékos leírására vagyunk utalva. Az ilyen információ nem pótolhatja az egyes emlékekkel való személyes érintkezésből fakadó ismeretet és a belőle eredő megbírálas alapján lehetséges stílusos besorolást, a tárgy technikai és művészi színvonalának értéklését. Mivel a feljegyzések csak elvélve említik a kivitelező ötvöst, nem adnak tanúságot a hazai mesterek tevékenységéről, ezért általában az írásban említett ötvösmű attribúciója is elmarad.

Vizsont az inventárium, hagyaték- és hozományjegyzékek vitathatatlan pozitívuma, hogy egy kor határában belül ismertetik velünk az egyes társadalmi rétegek kedvelt és használt ötvöstárgyait. Hazai vonatkozású adatokban konkrétabbak, helyi vonatkozásúak a céhek jegyzőkönyveiből ismert közlések, pl. a mesterremekre vonatkozó adatok, továbbá a céhek árszabásai, amelyek egy konkrét terület és meghatározott időszak ötvösművészetének formakincséről tájékoztatnak. Ezeken belül a leglényegesebbek az árlimitációk adatai, mert tudatják velünk az összes (a céh befolyása alá tartozó ötvös által előállított és szélesebb társadalmi körökben használt) tárgytípust, sőt elvélve az alkalmazott technikákat és díszítőelemeket is.

Míg a jegyzőkönyvekben található feljegyzések többnyire a tanács által közvetített céhbeli megrendelésről, főúri ajándéknak szánt reprezentációs jellegű tárgyról beszélnek, a céhek árszabásai a kor formakincsének átlagáról nyújtanak információt.

Szlovákia területéről csupán egy 16. századi ötvösárlimitációt – az aránylag szükségzavú 1575-ös löcseit – ismerjük.²⁹ E céhszabályok 11. pontjában megemlítik, hogy az ötvöstárgyaknál – régi szokás szerint – a hajlított munkáért nességként 6 dénárt, egyszerű műért 5 dénárt, serleg vagy más nehezebb munkáért 2 dénárt kérhetnek az ötvösök, míg a tál és tányér márkája 1 dénárban volt meghatározva. A pecsétek, gyűrűk, gombok és egyéb kisebb munkáknál viszont a megrendelő és az ötvös közötti közös megegyezés volt irányadó. E céhszabályok ugyancsak részletesen közlik a jövendő mester által előkészítendő mesterremeket. Előírják, hogy a vizsgázónak egy öntött fülű,

talpán és fedelén trébelt díszű, fedeles ivóedényt kell egy darabban, forrasztás nélkül elkészíteni.

Közlékenyebb az 1608-ból származó kassai limitáció;³⁰ ez az ötvösök által előállított ékszereken kívül több edénytípust nevez meg, így az összejáró kupákat, „cifra emberarccal vagy virággal ékesítve”, kívül-belül aranyozott összejáró talakat és tányérokat, a szélén díszített, összejáró serlegpoharakat, sima poharakat címerrel díszítve, öntött, cifrás kanalat, villát, sőtartót. Az 1635-ből származó limitáció újdonsága a cifrás udvari pohár metszett címerrel.³¹

A Szlovákia területén kibontakozott 16. és 17. századi ötvösség tárgyi emlékeinek – az egyes edénytípusoknak – elemzését egy, a limitációkban szó szerint nem említett típussal, a kehellyel kezdjük.

Az ötvöseink által a 16. és 17. században előállított tárgyak sorában a kehely formai és stílári fejlődését erősen a hagyományhoz kötött folyamat jellemzi. Ez nem csak a kehelynek a katolikus egyházi liturgiában levő szerepével függ össze, mely rendeltetéséből kifolyólag, maradandó formákat tételez fel, fontos szerepet játszottak az új vallási-ideológiai tényezők is. A reformáció térfoglalása egyházi művészetünk alkotásait is befolyásolta; a református gyülekezetek egyházi szerei világi célokat szolgáló edényekkel voltak azonosak, az evangélikus istentiszteletben eleinte a katolikus templomok középkori ötvöstárgyai szerepeltek, viszont az egyházi célokat szolgáló kelyhek és úrmutatók a csökkent érdeklődés folytán másodrangú fontosságúak lettek.

A kehely stílári besorolásánál a reneszánsz fellépését ezért nem annyira az új művészi stílus jellegzetességeiben, a megváltozott kifejezési forma megnyilvánulásaiban, hanem a reformáció eszméinek a művészetekben való jelenlétében, pl. bizonyos kedvelt témák ábrázolásában kereshetjük (a katolikus templomok kelyheinek vésett képei is a protestáns témakör hatását tükrözik vissza). A kehely így elvéve a 17. század második feléig megtartja középkori alapformáját: hatkaréjos talp, szögletes szár, lapított gömbnódusz alul-felül levélsorral és rotuluszokkal, a kehelykosár öntött liliompártája még a 17. század kelyhein sem ritkaság.³² Ezt nem minősíthetjük egy regotizáló folyamat eredményének, amelyben a régmúlt formák újraélnak, hanem az életképes középkori hagyomány szakadatlan hatóerejének.

A 16. század első harmadában az új stílus ornamentumkincsének egyes motívumai a csúcsíves kelyheken jutnak szerény szerephez. A korai munkák legkedveltebb reneszánsz dísz a kehely talpszegélyén körülfutó tojásfríz vagy plasztikus levéldísz, amely többnyire a szárgalléron is megismétlődik. Ez a tojásfrízes ornamentum díszíti a nyitrai (Nitra) székesegyház filigrános-börtüsdíszű szárú és kupakosarú, kápolnanóduszú kelyhét, a szépeshelyi (Spišská Kapitula) székesegyház kelyhének (7. kép) hatkarélyú talpszegélyét és peremét, valamint szárgallérját reneszánsz ízlésű akantuszlevél-sor ékesíti.

Reneszánsz ízlésű egyházi edényeink egy ritka példája a pederi (Peder) református egyház kelyhe (8. kép); talpa megtartotta a csúcsíves alapformát, a hatkaréjos talp és a merőleges, áttört, öntött díszű talpperem még a gótikus hagyomány továbbéléséről tanúskodik, viszont az egyes részletek pl. a levéldíszes szárgallér, különösen pedig a négy függőleges sávból összeállított kupakosár trébelt és poncolt ornamentális dísz a reneszánsz összhatás benyomását keltik. A kehely talpán körülfutó dedikáció „Az kelhet czinaltata tanerostol az Pederi Szent Egyhazhoz ano 1650” a reneszánsz formanyelv

egy kései megnyilvánulásáról tanúskodik. A pederi kehely jellegzetes példája ötvösségünkben az egyes stílusirányzatok egymással párhuzamos fellépésének, a hagyomány továbbélésének.

16. századi ötvösségünk egy érdekes, sokszor idézett alkotása az 1574-ből származó úrvölgyi (Špania Dolina) r. k. templom kelyhe. Az alapjában gótikus felépítésű kehely feltehetően tudatosan retardálja a csúcsíves formákat: a hatkaréjos – az 1400-as évek formakincsét evokáló – talpat, a kápolnanóduszt és a liliompártás kupát; csupán az 1574-es évszámú, bányászemlémas címerpajzs jelzi közvetlenebbül a reneszánsz befolyását. A mű keletkezésének történelmi hátterét az 1573–1575-ös bányász-sztrájkokkal hozhatjuk összefüggésbe. A kehely adományozói – Baltazar Perger és Paul Kundtner – mint a bányász testvérület képviselői, részt vettek a hatóságokkal vezetett tárgyalásokon, igyekezve a sztrájkoló bányászoknak egy enyhébb büntetést kieszközölni.³³ A kehely hangsúlyozottan gótikus jellegét ezért – úgy véljük – tudatosan választottnak, szimbolikus jelentőségűnek minősíthetjük. A lázadó bányászok szóvivői a régmúlt formák megválasztásával a középkori ember vallásos, istenközpontú világnézetét akarták kifejezni és egyúttal elítélni az új eszmék lázító hatását.

A 16. század végéről származik a késmárki ötvösnek, Hans Mathiaschnak műve (9. kép). Az 1589-ben készült kehely formai felépítése gótikus, a mester azonban a díszítőelemek alkalmazásával – a hatkaréjos talp domborított veretdíszével, a szárgomb rotuluszainak formai átváltozásával és a kupakosár tekercsdíszes keretbe helyezett domborított képeivel – alkotásának reneszánsz jelleget kölcsönzött, és így végül is meghatározta a mű összbenyomását. Mathiasch kelyhének a négy evangélistát ábrázoló képsorozatán 16. századi ötvösségünk egyik kedvelt díszítőelemén, a reformáció gondolatvilágának hatását észlelhetjük. Befolyása alatt megváltozott az egyházi célokat szolgáló ábrázolás ikonográfiája is, mellőzve Mária és a szentek képeit, viszont előtérbe lépve a „protestáns” témákat. Erre vall Csütörtök (Štvrtok na Ostrove) r. k. templomának kelyhe is. Az aranyozott vörösréz kehely hatkaréjos talpát és sima öntött liliompártás kupakosarat gazdag vésett dísz borítja. A kupakosárra tekercsdíszes, gyümölcsfüzéres keretben a pásztorok imádása, a keresztség és a szent nők a sárnál jeleneteket, a talpra a négy evangélista, valamint Péter és Pál apostolok képeit vészték. E képek mintáit megtaláljuk a 16. századi luteránus és katolikus bibliák, Ó- és Újtestamentumok illusztrációiban; kelyhünk mesterének Virgil Solis metszetei alapján készült illusztrációk szolgáltak alapul.³⁴ Az ötvös természetesen nem másolta le a minta egész jelenetét, aprólékos részleteit, hanem ezeket a kelyhen megadott képfelület méreteihez módosította és leegyszerűsítette, megőrizve a minta jellegzetességeit. Virgil Solis metszeteit így nem mintaképnek, hanem csak művészi megihletésnek tekinthetjük.

Említettük már, hogy a kehely a 17. században is megtartja gótikus alapformáit; a zólyomi r. k. templom kelyhének mestere a gótikus ötvösség formakincséből merítette művének hatkaréjú talpát, az öntött, áttört indadíszű talpperemét, a hatszögű szárról a talpra lógó pártát, a lapított – lent-fönt levélsoros, virágrotnuluszokkal díszes – noduszt és a kupakosarat koronázó liliompártát. Új művészi felfogás alkotta a félgömb alakú, sűrűn trébelt dísszel borított kupakosarat, melynek jelenetei Krisztust Máriánál és Mártánál, Mózes megeléését, Izsák feláldozását, a Pásztorok imáadását és a Szamaritánus nőt a kútnál ábrázolják. Az ötvös a kupakosár egész felületét borította be a trébelt je-

lenetekkel, ott is, ahol a kupakosár rendeltetését tekintve a díszítést nem igényli (pl. a szár alatt). Így feltételezhető, hogy a trébelt kupakosár eredetileg más célra készült.

A selmecbányai (Banská Štiavnica) Hans Storch kelyhe bizonyítja, hogy a retardáló középkori formák hazai ötvöseink alkotásaira még a 17. század második felében is hatottak. Storch kelyhe a középkori és barokk jellegzetességek harmonikus összeolvadásáról tanúskodik. A hatkaréjú, barokkizáló talphoz szervesen kapcsolódik a hatoldalú, szágallérral elválasztott szár, melyre barokk elemekből összeállított párta lóg. A lapított nódusz rotuluszait öntött szárnyas angyalfejek váltják le, az áttört kupakosarat természetű, nagylevelű-virágú barokk dísz alkotja, a középkor liliompártáját akantusz-leveles párta helyettesíti.

A középkori hagyomány megnyilvánulását a pozsonyi Hans Ruprecht 1619-es évszámú kelyhén ezúttal a díszítőelemek alkalmazásában észlelhetjük. A kehely korhű formáit – a dudoros szélű talpat, az angyalfejes körtenóduszt és a tulipánformájú kupát, – gotizáló filigrános hálózat egészíti ki.

Az egymással párhuzamosan haladó stílusorientációkon belül az új befolyások szóhoz jutásának példáját, az aránylag időszerűen fellépő fülkagylódísz, már a 17. század 30-as éveiben megtaláljuk ötvöseink ornamentumkincsében. Fülkagylós áttört díszű kupakosara van a csetneki (Štítinik) evangélikus templom 1636-os évszámú díszes Bakos-Bornemisza kelyhének (10. kép). A hatkaréjú talpat, az angyalfejes körtenóduszt és a kupakosarat virágfoglatatú türkiszek ékesítik. A fülkagylós ornamentikát megtaláljuk a lőcsei Paulus Pollák 1640-ből származó színeyei (Svinia) kelyhének öntött díszei között és a komlósi (Chmel'ov) evangélikus templom – Feiervari Zsigmond által 1659-ben ajándékozott – kelyhének vésett-áttört kupakosarán.

Egyedülálló kísérletnek tekinthetjük a lőcsei Genersich David a 17. század első feléből származó kelyhének (11. kép) zománcdíszét, melyet látszatra az erdélyi zománc vizuális benyomásának hatása alatt alkotott. Genersich művének kerek talpát és körtenóduszt domborított tojásléccel, az egész kelyhet áttört, öntött, színes zománccal bevont virágokkal ékesítette. Látszólag technikai fogyatékosága is lehetett Genersich kísérletének, mert a színes zománc nagy része lepattogzott az öntött alapról.

Az egyházi célokat szolgáló edények gotizáló jellegzetességét megtaláljuk a szepesi községek kis templomaiban fennmaradt úrmutatókon is.³⁵

A 17. századi úrmutatóink egyedülálló példája a szepesbélei (Spišská Belá) római katolikus templom tulajdona (12. kép), mely a csúcsíves hagyomány leegyszerűsített módosítását tükrözi vissza; a gótika ösztönző hatását csak a díztelen ezüstözött réz monstrancia körvonalaiban észlelhetjük.

Az e korszakban kedvelt, profán célokra használt reprezentációs és hétköznapi szükségleteket kielégítő tárgyakból csak kis számban maradt tárgyi emlékün, viszont az írott forrásanyag közlései alapján tudjuk, hogy ezek a díszedények és háztartási felszerelések nem voltak csupán külföldi ötvösök importált művei, hanem a típusok sokaságát hazai mestereink is művelték.

A középkortól kedvelt egzotikus eredetű kókuszdiót, strucctojást, nautiluskagylót és a különböző ásványokat ötvöseink is feldolgozták; pl. a kassai polgárok végrendeleteiben, hozományjegyzékeiben már a 16. században is megemlíti ezeket.³⁶

Horváth Gáspárnak Mérey Imre éberhárdi (Malinovo) kastélyában 1579-ben letétbe helyezett tárgyai jegyzékében a sok ékszer, asztalnemű és dísz tárgy között megtaláljuk

a „ket zerecheni diokwpa, az eggik arañas, az masik chak ewstwbe vagion foglalua, feodelese”.³⁷ Egy „kised csercSENDIO pohár” szerepel Almássy István kassai bíró javainak összeírásában,³⁸ „szerecsen dio kupácská”-t említ a Máriássy András által összeírt családi drágaságok jegyzéke is.³⁹

A 16. század végén és a 17. század elején készítették Szegedi Tamás és Czikos Tarcál Mihály kassai ötvösök ezüstveretű kókuszdíóserlegeiket.⁴⁰ A 17. század végén egy pozsonyi ötvös mesterreinke kókuszszerleg volt.⁴¹ A 16. század elején rendelte Pozsony város tanácsa Jörg ötvösnél a királynénak szánt, ezüstbe foglalt gyöngyagyoló edényt,⁴² a 17. század második felében viszont Hans Storch selmechányai mester készítette el egy nautilusagyoló foglalatot.⁴³

A strucctojás feldolgozására is van több példánk; a kassai ötvöscéh jegyzőkönyvében feljegyezték Boerr Ferenc esetét: a céh lakoma rendezésére ítélte a mestert, mert ez „Trucmoni” poharának csak a talpát vitte a céh elé próbaszedés végett.⁴⁴ Ötvöseink strucctojásból különböző díszedényeket készítettek; a lőcsei Scheuermann mester például egy palackot.⁴⁵ A feldolgozandó egzotikus különlegességek nem voltak egyszerűen beszerezhetők, ezért ötvöseink ezeket hasonló, olcsóbb belföldi termékekkel is pótolták. Thurzó György kincstárának 1612-ben feljegyzett leltárában két „lúdmony-hej ezüst” van megemlítve.⁴⁶ De feldolgozták ötvöseink a különböző féldrágaköveket és ásványokat is. Ugyancsak Thurzó György kincstárában négy darab terméskristályból metszett korsó és üveg is volt,⁴⁷ Lőcsei ötvös műve egy 16. századi szerpentinserleg foglalata.⁴⁸

Az arányban szerény számú tárgyi emlékek és a gazdagabb írott források összehasonlítása alapján megállapíthatjuk, hogy ötvöseink ismerték és művelték a külföldi – különösen a német – virágzó ötvösközpontok edénytípusait; így pl. a 17. században kedvelt menyasszonyserleget megtaláljuk a lőcsei David Genersich formakészletében. Az ötvös, kinek kevésbé sikerült zománcdíszét a rozsnói evangélikus templom kelyheről ismerjük, menyasszonyi serlegét is zománccal ékesítette.⁴⁹

A különböző madár- és állatalakokat utánzó ivóedények a 16. század második fele óta a díszes lakomák látványosságaihoz tartoztak; különösen a németországi ötvösök készítették nagy számban és gazdag formavariációkban ezeket a gyakran mechanikus rendszerrel is ellátott edényeket; egyszerűbb kivitelben ötvöseink formakészletében is megtaláljuk a figurális ötvöstárgyakat. A pozsonyi Hans Turkh művét – egy ezüstmadarat –, amelyet a város lövészársaságának készített, a 15. század végén említik;⁵⁰ egy ágaskodó ló formájú ivóedény viszont Erhardus Wüstemann lőcsei ötvös műve.⁵¹

A 16. és 17. századi német ötvösség kedvelt díszedénye – a középkori hólyagdíszes serlegek átfogalmazott változata, az ananász és szőlőfőpohár – ötvöseink műgyakorlatában is visszhangra talált. Ennek ismert, ismételt idézett példája Kecskeméti W. Péter serlege, melyet az ötvös Latrán János megrendelése alapján készített a kassai református eklézsia részére. Híres ötvöskönyvében meg is említi az 1664. február 24-én írott feljegyzésben az ezüstolvasztásnak és öntésnek egy új módszerét, melyet szőlőfőpohara készítésénél próbált ki.⁵² A jó esztétikai színvonalú és technikailag kvalitásos munka, elegáns formai megoldása ellenére, német példaképeitől eltérően, merevebb összehatású. Kecskeméti e munka kivitelezésénél az összes jelentősebb ötvöstechnikát alkalmazta: trébelt a kupa és a fedél hólyagos díszé, öntött a hermásfülű szárgomb és az átört díszű szárgyűrűk, vagdalt az orombokréta és a szár forgácsdíszé.

A szőlőfő serleg nehezkesebb változata ötvöseink formakészletében még a 18. században is tovább él.

A reneszánsz ötvösművészet legjellegzetesebb edénytípusát reprezentatív jellegű serleg képviselte; ötvöseink az előkelő megrendelő magasabb esztétikai igényeit elégítették ki ezekkel a – többnyire ajándéknak szánt – díszedényekkel.

Ma megtaláljuk őket a református gyülekezetek úrvacsora edényei között. Ezek az eredetileg világi célokat szolgáló ötvöstárgyak többnyire adományozás vagy hagyatékozás révén kerültek a templomokba, ahol másodlagosan vették át az egyházi edény szerepét.

A karcsú, hengeres kupájú serlegtípust ötvöseink formakészletében az egész 17. századon át végigkísérhetjük. A 16. és 17. század fordulóján készült a pozsonyi Loy Sattler jelzett műve, a szepsii (Moldava nad Bodvan) református eklézsia edénye. (13. kép) Az alacsony és zömök szárú edény henger alakú – a száznál kiszélesedő – kupáját tekercsdísz, virágtövek és gyümölcskétegek ékesítik. A kazsui (Kožušovce) és a serkei (Šrkovce) református gyülekezetek fiatalabb – gazdagabban profilált talpú, vázánoduszú, henger alakú kupájú – serlegeinek domborított díszét korszerű ornamentumkeretbe helyezett fegyveres alakok képezik; bennük 17. századi ötvösművészetünk kedvelt motívumkincse jelenik meg.

A reneszánsz serlegek egy más változatát – a kettős serleget – a görgeői (Hrhov) református gyülekezet úrvacsoraedénye reprezentálja; az edény szélesre lapított és horizontálisan tagolt testének trébelt hólyagokkal díszített dudoros gyűrűivel a klasszikus reneszánsz serlegtípus variációját képviseli. E klasszikus formák meggyökerezését, helyi átfogalmazását és továbbfejlődését képviseli két, a 17. század 60-as éveiben készült serleg: az egyik a rimaszombati Csontos István jelzett műve,⁵³ a másik a kistoronyai (Malá Tŕňa) református eklézsia úrvacsora edénye (17. kép). Itt már megnyúlt a serleg alakja, felépítése gazdagabban tagolt: a magas, profilált talp, díszes, váza alakú hermás szár, a kupakosár horizontálisan dudoros, trébelt díszű gyűrűi a száj felé ívelt, sima, tölcséres formába mennek át. Domborított maszkok, tekercsdísz, virág, gyümölcsmotívumok díszítik a talpat és kupát, a szárat viszont öntött, hermás fülek és áttört díszű szárgyűrűk ékesítik. Feltehetően kedvelt reprezentációs serlegtípus volt ez, ezért vászthatták meg a nagyszombati ötvösök 1669-ben készült céhládájának faragott és későbbi trébelt díszének is.

Egy további serlegtípust, a tölcséres, tojás alakú kupájú formát szűkebben határolt területen, Kassa és Rimaszombat ötvöseinek formakészletében találtuk. Magas, profilált talp és szár, sima, vésett díszű kupa jellemzi a kassai Gönczy István művét – a zádányi (Ždaňa) református gyülekezet úrvacsora edényét. A másik két serleg formában és ornamentális díszben rokon mű: magas talpú, öntött hermásfülű hólyagos nóduszát domborított szalagdíszű, virág- és gyümölcsfesztonos kupa egészíti ki. Az egyiket – a zeherjei (Zacharovce) református eklézsia tulajdonát – a rimaszombati Csontos István készítette 1663-ban (14. kép); a másik jelzetlen, „Simoni Ecclesia Phohara Anno 1666” dedikációval ellátott serleg.

Egynéhány a 17. századból származó cibórium is képviseli a reneszánsz serlegek változatait. A jánosfalvai (Jánovce) r. k. templom SN mesterjegyű cibóriuma a lőcsei Stefan Novosady műve; a magas talpú, szárgalléros, hermásfülű és hólyagos szárgombú edény a kehelytípusú pohár változata.⁵⁴ Több, 17. századi feliratú cibórium lett 16.

századi serlegből vagy kettősserlegből átalakítva. Ilyen az ágostházai (Bystrany) r. k. templom cibórium, melyet 1672-ben alakítottak át: az eredeti serleg gyümölcsfüzérés talpára és váza alakú, öntött kosfejekkel és maszkos fülekkel ékesített szárára az ötvös új kupát helyezett. Ugyancsak 16. századi serlegből készült a polyanóci (Pol'anovce) cibórium is, melynek reneszánsz ízlésű talpa, füles vázanódusza a régi serlegből való; a kupa új kosarát 17. századi ízlésű, áttört művű nagyvirágos dísz alkotja.⁵⁵

Ötvöseink által művelt edénytípus volt a fedeles kupa is. A tárgyi emlékekben kronológiai sorrendben követhetjük ennek az edénytípusnak formai kialakulását: a reneszánsz forma – a talp felé kiszélesedő henger alakú test – a 17. század folyamán elveszti kónikus jellegét, zömökebbé – barokk formájúvá – válik. Az alapforma változásával párhuzamosan figyelhetjük meg a kupa felépítésénél alkalmazott részletek (a fedél, a fogó, a fül és az ujjtámasz) stiláris jellegzetességeit, az ornamentikakészlet különböző motívumainak változását.

A reneszánsz ötvösművészet kedvelt kupatípusát képviseli a besztercebányai (Banská Bystrica) Vlastivedné múzeum planétás kupája (22. kép). A besztercebányai példány mint hazai ötvösmunka él a köztudatban, bár ötvösjege, próba, dedikáció nem támasztják alá ezt a tradícióvá vált nézetet. Nem az ötvöseink szakmai képzettségében, technikai felkészültségében való kétely szól egy óvatosabb besorolás mellett, hanem az a tény, hogy planétáskupánk a 16. század német ötvösművészetének kedvelt edénytípusát képviseli, helyi elemeket, átfogalmazott és módosított részleteket viszont nem tartalmaz. Besztercebányának a németországi városokkal fenntartott élénk kapcsolatai alapján planétáskupánk ugyanúgy lehetett a temérdek, külföldről importált ötvösművek egyike, mint a város virágzó ötvöscéhén belül, egy magas művészi és technikai színvonalat képviselő helyi mester műve, vagy pedig egy hazai ötvös külföldi dűcből öntött edénye.⁵⁶ Amennyiben hazai ötvösműnek minősítjük a besztercebányai planétáskupát, úgy 16. századi ötvösművészetünkben a reneszánsz formanyelv időszerű legrégebbi, stiláris szempontból legtisztább megnyilvánulásának tekinthetjük. A 16. századi kupák kedvelt díszítő motívumát, a mûszak vagy planéták allegorikus alakjait, amelyeket a kor német ötvösei kupákon, serlegeken egyaránt szívesen alkalmaztak, mesterünk is korhűen használta fel. A tektonikus felépítésű, árkádos kupapalástot díszítő planéták, a hermás fül, a figurális ujjtámasz, a fedelet és a kupatestet díszítő zománcdísz stilárisan tiszta, elegáns formai megoldású, az átlagot felülmúló alkotás részletei.

Ugyancsak a német reneszánsz műgyakorlat és ötvöstárgyainak befolyása alatt készült a kassai Lippay János 1560 körül alkotott kupája. Az öntött kupát hangsúlyozottan horizontális tagozás és gazdag, domborított dísz jellemzi. Minuciózus figurális és ornamentális elemei itt egy egységes ornamentum részeivé váltak. Lippay kupája a kor ízlésének megfelelő, átlagos esztétikai értékű mű, amelyen hiányolhatjuk a helyi művészi sajátosságok megnyilvánulását.

Feltehetően a 16. század fordulóján készült az öntött, trébelt és poncolt – tekercsdíszrel és gyümölcskötegekkel ékesített – alsókemencei (Nižná Kamenica) református gyülekezet kónikus testű kupája (18. kép). A profilált talp felett körbefutó, öntött, áttört mérműdísz az ötvösségünkben továbbélő gótikus hagyományokra vezethető vissza. Ezért az alsókemencei kupát jogosabban tekinthetjük hazai mester művének, bár nézetünket nem tudjuk jelzéssel vagy más bizonyító anyaggal alátámasztani.

Besztercebányai ötvös – Christoph Lehner jun. – műve az a trébelt díszű kupa,

amely a város evangélikus templomából került a helyi múzeum gyűjteményébe. A kupa henger alakú testének domináló díszé a virágokkal és szárnyas angyalfejekkel körülvett, az évszakok allegóriáját ábrázoló három domborított kép. A kupa profilált fedelét a fiait tápláló pelikán öntött csoportja díszíti; ez az egyházi ötvösművészetben a középkortól kedvelt szimbolikus jelentőségű ábrázolás meghatározza az alapjában profán jellegű kupa templomi edénynek szánt szerepét.

Más esztétikai felfogás jellemzi a selmecbányai Tobias Knoht fedeles kupáját (19. kép). A sima testű kupa gazdagon vésett díszé olaszkoszorús keretben az adományozók – Heinrich Baltasar és hitvese Ehrenreuter Cecília – címerei és az Utolsó vacsora jele. Ez a díszítés 17. századi ötvösművészetünkben egy más művészi alkotókedv eredménye. A mozgalmassabb hatású trébelt ornamensekkel ellentétben a kupa tiszta rajzú, vésett motívumai egy nyugodtabb, áttekinthetőbb dekoráció megnyilvánulását képviselik.

A fedeles kupák változatosabb emlékanyaga jól reprezentálja ötvöseink esztétikai kvalitásait, magas színvonalú technikai felkészültségüket. A trébelés, öntés, vésés és a zománc változatainak alkalmazása a besztekercebányai Erasmus Bergmann fülkagylós és virágdíszes, ékköves aranykupáján (a budapesti Iparművészeti Múzeum tulajdonából) kitűnő szakmai tudásról ad tanúságot.

A selmecbányai Bartolomeus Weigl a zománc különböző technikáit alkalmazta fedeles kupáinak díszítésénél (20. kép). Művei a barokk formanyelv és ornamentumkincs tiszta megnyilvánulásai; s ötvösművészetünk stílusfordulatáról tanúskodnak. Jellegzetességük, hogy ezeken az evangélikus egyházi edényeken nem a barokk ellenreformációs ikonográfiát, hanem a protestáns érzelemvilág választotta témákat alkalmazta a művész; festőzománc képein a hit, remény és szeretet szimbolikus alakjait, mitológiai személyeket és zsánerjellegű bányászjeleneteket festett.

A reprezentációs célokat szolgáló ezüstitárgyakon kívül ötvöseink elsősorban természetesen a háztartási felszerelések elterjedtebb típusait művelték. Ezüstműveiket nemcsak a főúri és nemesi háztartásokban találjuk, hanem szűkebb keretek között, kisebb számban a városi polgárok is rendelkeztek velük. Jó Máté nagyszombati polgár 1570-ben hátrahagyott ingó javai sorában képviselve voltak az ezüst asztalniműök leggyakoribb típusai – a poharak és a kanalak. A leltár tizennégy sima ezüstpoharat és tizenkilenc ezüstkanalet sorol fel. Az értékesebb, reprezentációs jellegű edényekből csak egyet bírt Jó Máté, egy dupla aranyos kupát. Szerényebbek Reis Sebestyénnek „nagyszombat városgazdájának” ezüstműüi; a városházán 1605-ben összeírt ingóságai között, az ón- és rézedények sokaságában, csak tizenhárom ezüstkanalet jegyeztek fel.⁵⁷ A jómódú városi polgár háztartási felszerelésének ezüstedényeiről a kassai kereskedőnek, Nagy Imre hitvesének 1602-ben összeírt javai adnak felvilágosítást: kilenc különböző nagyságú ezüstkupa, tizenkilenc ezüstpohár, négy ezüstkanna és sok kanál szerepel a jegyzékben.⁵⁸ A főúri végrendeletekben, hozományjegyzékekben, leltárokban említett reprezentatív munkák ötvöseink munkásságának – technikai és esztétikai szempontból – legjelentősebb csoportját alkották. Szám szerint azonban messzi felülmúlta őket a szerényebb körök igényeit kielégítő produkció, amely az asztalniműök és ékszerek egyszerűbb, számban és típusban korlátozottabb formakészletét képviselte. Ötvöseink tevékenységének zömét azon tárgyak képezték, amelyeket az árszabások is megemlítettek, hiszen az egyes egyéni megrendelésre – gyakran a megrendelő székhe-

lyébe kiküldött ötvös által – készült tárgynak az ára nem lehetett előre megszabott keretek közé szorítható, ezt a megrendelő igényei, az egyedi mű színvonala határozta meg.

Az árlimitációkban megnevezett tárgytípusokból a poharak maradtak meg a legnagyobb számban. Eredetileg világi célokat szolgáló tárgyak voltak, később a református gyülekezetek úrvacsora edényei körébe sorolták. Míg a rokon típusú profán ötvöstárgyakat a divatváltozás vagy az anyagi okokból való beolvasztás veszélye fenyegette, a velük azonos egyházi tárgyakat – háborús pusztítások és vallási háborgások ellenére – tulajdonosaik általában megóvták.

Poharaink emlékanyagának legrégibb reprezentánsa a szőlőskei (Viničky) református templom pohara; a tölcséres pohárformát itt a száj felé lendületesen ívelt, kihajló peremű, a talp felé szélesedő, hengeres test jellemzi. Az ezüstpohár dísze a száj körül aranyozott sávra vésett inda és az 1560-as évszám. Hasonló formaképzés jellemzi a valamivel alacsonyabb és zömökebb, 1597-es évszámú poharat, amely a csetneki (Štít-ník) evangélikus templom tulajdona (21. kép). Itt a szájerem vésett díszét – a körül-futó, levélindát és az alatta levő Calicem Salutaris Accipiam feliratot – keskeny, pontozott csíkokból képzett keret egységes díszítőelemmé változtatta.

A tölcséres pohártípus a középkori formakincs szerves továbbélését tanúsítja. Már a század elején általánosan elterjedt, közhasználatban levő pohárforma lehetett; megtalálhatjuk a 15. század utolsó negyedében a kassai dóm főoltárának középkori lakomákat ábrázoló táblaképein ugyanúgy, mint az 1516-os szepesszombati (Spišská Sobota) Szent György-oltár predellájának Utolsó vacsora jelenetében. Itt az egyik apostol tölcséres pohárba tölti a bort. A tölcséres pohár jellegzetességét – a talp és a száj felé kitölcséresedő alapformát – a 17. század első harmadában is követhetjük. E forma jellemzi a két – a 16. és 17. század fordulóján – Kassán készült poharat; az első, egy aránylag magas ezüstpohár, a rimaszécsi (Rimavská Seč) református eklézsia tulajdona; a másik a kisztei (Kysta) református templom valamivel alacsonyabb, fiatalabb ezüstpohara. Megemlítjük végül a bodzásújlaki (Novosad) egyház „Fieri fecit Gen. Dn. Basil Thassi a. 1636” feliratú, tölcséres típust képviselő poharát.

Egy további pohártípus, a talpaspohár egy képviselője, a zempléni (Zemplín) református egyház tulajdona (23. kép), a Radvánszky nászpohár típusának kisebb méretű változata. Kis, peremszerű talpra épült tölcséres pohár ez, talpába egy 1539-es háromgaras van foglalva.

A csúcsíves formanyelv hagyományaiból merítenek a díszesebb, öntött liliomos övvel és talpgyűrűvel ékesített ezüstpoharak, amelyeknek díszítőelemei általában aranyozva voltak. Legrégibb – 16. századi – emlékünk a GKL mesterjegyű miglészi (Mihostov) református gyülekezet tölcséres formájú pohara. Magasabb technikai és esztétikai kvalitású a kistoronyai református egyház pohara (24. kép); itt a sima szájerem alól lógó öntött liliompárta és a csavart dróttal szegélyezett, féldrágakövekkel ékesített, öntött virágindás osztóöv a csúcsíves motívumok hű visszatükrözéséről tanúskodik. E pohár fiatalabb, technikai szempontból jelentéktlenebb változatát a szalóci (Slavec) református templomban találjuk. A pohár talpában „Her György 1641” feliratú érem a gótikus formák kései, 17. századi továbbéléséről nyújt példát.

Az írott források gyakran említett gyapjas és cápás poharaira is van tárgyi emlékanyagunk. E típusokat különösen a kassai és rimaszombati kör formakészletébe tudjuk

– a megmaradt tárgyi emlékek alapján – beilleszteni. A 17. század második felében készítette a VL mesterjegyű rimaszombati ötvös gyapjas poharát, amelyet 1722-ben Ivocs Pál ajándékozott a rimaszécsi (Rimavská Seč) eklézsiának. A másik gyapjas pohár a közeli Behinc (Behynce) református gyülekezetének tulajdona, e pohár vésett indadíszű szájpereme alatt olaszkoszorú ékesedik.

Két – ismert – cápáspoharunk is a 17. század második felében készült, az egyik zömök alakú, alacsony, felfelé szélesedő, hengeres testű, aranyozott szájperemű pohár a besztercebányai Ramsler Jakab műve; a másik magasabb, karcsúbb felépítésű a rimaszombati Bodzási Ferenc készítette.

Ötvöseink műgyakorlatának többé-kevésbé egyedülálló példája az a vésett díszű 16. századi pohár, amely az újbársi (Rybník) evangélikus egyház tulajdonából a rimaszombati múzeum gyűjteményébe került. Az aranyozott vörösréz pohár hengeres testét borító vésett dísz poncolt alapú, tekercsmotívumos, virágtöves, gyümölcskéteges ékítménye a kor ornamentumkészletéből merített, festőien rusztikális módosítása, mely szervesen beillik a festett famennyezetű gömri (Gemer) templomok légkörébe, képviselve a meghonosodott reneszánsz formanyelv lokális színezetű megnyilvánulását.

Egy további pohártípusnak, a talpaspohárnak, csak egy hiteles, Szlovákia területén készült, jelzett emlékét találtuk annak ellenére, hogy ez a típus a leltárakban gyakran szereplő, kedvelt pohárformát képviseli, amelyet nemcsak importáltak, hanem – ahogy ezt a kassai ötvösök árszabása bizonyítja – itthon is készítettek.

Domborított lambrequines, virágfüzérés díszű talpaspoharunkat, e típus későbbi reprezentánsát, a 17. század második felében a rimaszombati Csontos István készítette (25. kép). A pozsonyi városi múzeum gyűjteményének talpas poharát (26. kép) kassai műnek minősítenénk; a trébelt tekercsdíszű, maszkos, gyümölcskéteges poharat a dedikáció szerint 1712-ben Pongrácz Ferenc és Kende Krisztina adományozták az ungvári (Uzgorod) eklézsiának. Miután a kassai és ungvári ötvöscéhek közötti 1666-os egyezmény alapján a két céh ötvösei szabadon árulhatták készítményeiket városaik vásárain, feltételezhető, hogy a 17. században nagyszámú kassai ötvös ezt a lehetőséget kihasználta és műveik a közeli Ungvár vásárain kellő keresetre is találtak, hiszen a városban a 17. század 60-as éveiben működő négy ötvös bizonyosan nem tudta az érdeklődők igényeit kielégíteni.⁵⁹ Poharunk maszkos díszé is beillik a kassai ötvösök ornamentumkészletébe. Már az 1608-as limitáció megemlíti a „cifra Ember orczakkal meg ekesíteteott” műveket.

Aránylag gazdagabbak a kehelytípusú pohár tárgyi emlékei: magas talp, váza alakú vagy hólyagos körtenódusz és gömb alakú kupa jellemzi e csoportot, melynek legismertebb, gyakran idézett példája a bártfai (Bardejov) Šarišské múzeum gyűjteményeiben levő, 1608-as évszámú Khurmesser-pohár. Khurmesser poharának trébelt díszé áttekinthetően van elrendezve; a tekercsdísz a maszkokat és gyümölcskétegeket keretelő motívumnak alkalmazta az ötvös. A későbbi, rokon ornamentikával díszített talpaspoharakon az ékítmény nélkülözi a hangsúlyozottan szimmetrikus elrendezést; a tekercsdísz elveszti eredeti jellegét, és megvékonyodott szalagdísz formájában az alkalmazott ornamentumok szerves részévé válik. A kehely alakú poharak különösen szép példája a tornaaljai (Šafarikovo) református gyülekezet pohara, löcsei munka, mely egy duplapohár fennmaradt felét képviseli.⁶⁰ A pohár a nyilvánvalóan német befolyás alatt alkotó ötvös – Melchior avagy Mathias – bravúros technikai tudásáról, magas művészi színvo-

naláról tanúskodik. A kupa biztos kézzel, mesterien trébelt tekercsmotívuma, gyümölcskötegei, madárfejű mesebeli lényei mellett ötvösművészetünk aránylag korán alkalmazott dísze a szárnyas angyalfej, ami szintén a lőcsei és németországi ötvösök között fennálló élénk kapcsolatokra vezethető vissza.⁶¹ E műgyakorlat nehezebb eredményének minősíthetjük a szentesi (Plešany) református eklézsia kehelyformájú, füles vázanódusú poharát, a kassai AM mesterjegyű ötvös művét.⁶²

Emlékanyagunkban hiányoljuk az árszabásokban felsorolt ötvös áru egynéhány képviselőjét, pl. az 1608-as kassai limitáció „so tartho”-it, bár az írott források már a 16. században megemlítik a gyertyatartókat, sótartókat, kisebb lapos csészéket.⁶³ Ezeket a tárgytípusokat a barokk ötvösök formakészlete megismerteti velünk.

A 16. és 17. századi evőeszközök legelterjedtebb típusát a kanál képviseli; nagyobb számban megtaláljuk a jómódú városi polgár háztartásának felszerelése között is. Tizenkét egyforma, hármascgombos nyelvű kanál és két ezüstkánál, a végén aranyos gombbal, szerepel a kassai bíró, Almássy István javainak összeírásában, a nagyszombati polgár Jó Máté hagyatékában. A típusok szűkebb választékában is megtaláljuk a tizennyolc „Ezwst kanál”-at. A kanalak gazdag formakészletét reprezentálja az az eredetileg az eperjesi tanács tulajdonában levő, tíz, részben aranyozott ezüstkánál, amely később a bártfai múzeum gyűjteményeit gyarapította. Megtaláljuk közöttük az öntött hermas fülű, díszes gombbal végződő nyelűt; a vésett díszűt az eperjesi Simon Krikavinus jelzett műve képviseli: lapos nyelűt vésett tulipán, AB monogram és az 1665-ös évszám díszítik. Feltehető, hogy e kanalak azon adományokkal hozhatók összefüggésbe, amelyekkel a céhek a városbíró, megválasztása alkalmából, megtisztelték. A rossz gazdasági helyzetre való tekintettel a 17. század második felében szabályozták a régebbi, költséges ajándékozás szokását; ezután az egyes céhek saját készítményükkel ajándékozták meg az új városbíró, az ötvösöknek pl. egy ezüstkánál lett meghatározva.⁶⁴

Tányérok, tálak mosdómedencék is szerepelnek ötvöseink formakészletében, ezeket elsősorban az írott források közléséből ismerjük.

A református gyülekezetek kenyérosztó tányérjai a világi célokat szolgáló típus analógiájának tekinthetők. A fennmaradt, 17. századi emlékanyag a széles és sekély tükrű, vízszintes peremű tányértípust képviseli. Kronológiai szempontból a legrégebbi emlékünk a pelsöci (Plešivec) református templom tányérja, az MB mesterjeggyel jelzett mű. A vastag fémlemezről kivágott, korong jellegű aranyozott ezüstitányér peremének az ötvös meghagyta természetes szélét. A vésett dedikáció „PELSOCZI ECLESIA SZAMARA VALO TANIR AD 1638” tekercsdíszes, a város címerét viselő keretben, a díszítés szerepét ölti magára. Formailag azonos a kassai református gyülekezet tányérja. A Rákóczi György és Lőrántffy Zsuzsanna által adományozott tányér, melynek peremét mesterien vésett címerek és két sorba rendezett felirat ékesítik, a kassai Kamerschreiber Eustachius 1644-ben készült műve. Harmadik példája a szomatori (Somotor) református egyház kenyérosztó tányérja. Ez a 17. század második felének ötvösművészetét képviseli. Az alapjában azonos tányértípusnak, a korábbi művekhez mérten nagyobb lett a tükre és keskenyebb a pereme; ez a folyamat a 18. század emlékéanyagánál még szembetűnőbbé válik. A szomatori tányér peremét vastag, plasztikus szél övezi; metszett dísze a peremen körülfutó, az adományozásra vonatkozó 1670-es évszámú felirat és a tányér tükrét díszítő Klobusicki Pál és Körösi Anna címerei jó

technikai és esztétikai színvonalat képviselnek. A vésnők a feliratot is díszítőelemként értékesítette.

Mosdómedencéből, melyet az 1608-as kassai árlimitáció ötvöseink formakészletéből korsó medence elnevezés alatt közöl, nem maradt tárgyi emlékünks. Annak idején is ritka ötvöstárgy lehetett, melyet csak elvétele találunk a leltárakban felsorolt temérdek ezüstedény között.⁶⁵ Ezt az edénytípust ötvöseink már a 16. században is művelték; Buday György 1559-ben panaszt tett a kassai tanácsnál Perényi Istvánra, mert ez a megszabott tizen négy napon belül nem készítette el a megrendelt mosdót és medencét, pedig a megrendelőtől már a szükséges ezüstöt is átvette.⁶⁶ A lőcsei Janus Balint ingósaiban – 1637-ben – egy 6 márka és 2 lat súlyú ezüstmedencét is említene.⁶⁷

Ötvöseink 16. és 17. századi alkotásai általában mesterségbeli tudásról tanúskodnak. Az ötvösművek formai megoldása, az ornamentumkészlet mértéktartó alkalmazása az esztétikai minőség és technikai felkészültség jó színvonalát képviselik; e tárgyalt korszak műgyakorlatát túlnyomóan német irányulás jellemezte. A németországi ötvösközpontok befolyása a vándorlásból hazatérő legények, a nálunk letelepülő külföldi ötvösök és az idegenből behozott minták útján jutott el hozzánk.⁶⁸

Míg Pozsony, a Szepesség és a bányavárosok ötvösségében a német hatás érvényesült, Kassa és Rimaszombat jellegzetes ötvösségének kialakulását az Erdélyből és az Alföldről, a török elől menekülő ötvösök is meghatározták.⁶⁹ Kecskeméti W. Péter feljegyzései számos példát szolgálnak a sokrétű hatásokhoz, amelyek ötvöseink alkotókedvét – a német ötvösség ösztönzőereje mellett – befolyásolták. Kecskeméti bejegyzéseinél általában megemlítette, hogy az egyes eljárásokat és technikákat kitől tanulta: „az német így csinálta”, „az török ötvöstől láttam Gyula Fehérvárat letemben”, „Csepregi öccsetől tanultam. Vischertul látta Amsterdamban”.⁷⁰

Az egyházi edények formaképzésében a 16. és részben a 17. században a középkori hagyományok továbbélése volt irányadó, profán, reprezentatív követeményeket kielégítő ötvöstárgyainkon a 16. században a külföldi befolyás jutott szóhoz.

A további fejlődés folyamán ötvöseink a késő reneszánsz forma és ornamentikakészlet meghonosodott változatait alkalmazták, amelyek a 17. század második felében – a barokk stílári megnyilvánulása mellett – is megőrizték jellegzetes vonásaikat.

Míg a 17. századi ötvösműveken fellépő ékítményt általában egységes vonás jellemzi, 16. századi ötvösségünk szerény számban reánk maradt tárgyi emlékein az alkalmazott dísz több csoportra oszthatjuk.

Az egyik a középkori, gótikus ötvösművészet technikai és formai továbbélésére vezethető vissza. A 16. század harmincas éveig a filigrános-börtös ékítmény, az öntött architektónikus és figurális elemek alkalmazása egyházi ötvösműveinken általánosnak minősíthető, de egyházi edényeinken és poharainkon elvétele a 17. században is megfigyelhetjük a gotizáló díszítőelemeket.

A második csoportot a külföldi – különösen német reneszánsz – befolyása alatt készült profán művek képezik. Itt olyan reprezentációs tárgyakra gondolunk, amelyeken – a kor ízlésének megfelelően – a reneszánsz ornamentumkincséből átvett hermák, emberalakok, építészeti elemek, kartusok, tekerécsdíszek egységes ornamentummá olvadnak össze, horizontális elrendezésű ékítménnyé. Ezen az öntött és domborított dísz hiányolható a stílusmegnyilvánulásnak helyi jellegű változata.

A harmadik csoport díszét a közhasználatban levő tárgyakon kell keresnünk, me-

lyeknek legelterjedtebb típusát a poharak emlékanyaga képviseli, ezeknek általánosan alkalmazott díszé az aranyozott szélű szájeremen körülfutó vésett inda volt.

Az ötvöseink által a 16. század utolsó negyedétől leggyakrabban alkalmazott ornamentum a tekercsdísz (Rollwerk) volt; keretdíszként vagy az egész síkot kitöltő elem formájában is megjelenik. A tekercsdísz átfogalmazása és továbbfejlődése a tekergő szalagmotívum (Bandlwerk) 17. századi késő reneszánsz ötvösművészetünk egyik legkedveltebb ornamentuma, amely gyümölcs- és virágkötegek, ember- és oroszlánmaszkok kíséretében a 17. század utolsó negyedéig, vésett és domborított kivitelben, a barokk díszítőelemekkel párhuzamosan is jelen van.

A német ötvösség által befolyásolt szárnyas angyalfejeket ötvöseink ritkábban alkalmazták; öntött formában a kelyhek szárgombjainak gotizáló rotuluszait váltották le, trébelt és vésett változatban – a 16. század végétől – a kor kedvelt ornamentumkészletét gazdagították.

Aránylag korán, a 17. század harmincas éveiben a késő reneszánsz ornamentumkinccsel párhuzamosan megjelenik ötvösművészetünkben a fülkagylódísz (Knorpelwerk).

A 16. századi ötvösművek díszítésénél a reprezentációs jellegű alkotásokon az öntés, az egyszerűbb munkákon a vésés technikáját alkalmazták. A 17. századi tárgyakon a domborított, trébelt dísz uralkodik, ez az ötvösművek fő – a tárgy egész felületét beborító – díszítőeleme. Az öntés a részletek – a fül, a szárgomb, az ujjtámasz, a fedélgomb – előállításánál jutott ezentúl szóhoz. A vésett dísz általában a poharakon és tányérokra élt tovább; a poharak leggyakoribb ékítménye a vésett indasor volt. Csaknem természetű mását ugyanúgy megtaláljuk, mint a stilizált, arabeszkmotívumra emlékeztető változatát. Tárgyi emlékeinken a szájeremet díszítő vésett vagy trébelt lambrequin aránylag kis számban találtuk, viszont a poharak és tányérok kedvelt díszének a vésett címet vagy dedikációt keretelő olaszkoszorú nyilvánult.

A poncolt – cápás és gyapjas – felületet megtaláljuk 17. századi poharainkon; ugyancsak cápázott felülete van két – pozsonyi ötvös készítette – fedeles kupának is.

A zománc nagyobb arányú alkalmazását a reprezentációs igényeket kielégítő tárgyakon kell keresnünk, emlékanyagunkban gazdagabban csak a 17. század második felében lép fel. Az árszabások adataiból viszont tudjuk, hogy a zománcal ékesített művek ötvöseink legigényesebb és legértékesebb alkotásai közé sorolhatók.

A közhasználati célokat szolgáló egyszerűbb ötvöstárgyak, amelyeknek előállításával ötvöseink a hétköznapi követelményeit elégítették ki, általánosan el voltak terjedve. Ezzel ellentétben reprezentatív jellegű tárgyi emlékeink ötvöseink formakészletében bizonyos helyi jellegzetességekre mutatnak. Míg néhány tárgytípus nagyobb területen tűntethető fel, a többi csupán egy szűkebben körülhatárolt vidék ötvöseinek alkotását képviseli.

Aránylag széles területen követhetjük a 16. századi német ötvösség vízszintesen tagolt lapított kupájú, trébelt díszű hólyagsorral ékesített kettősszerűségének a 17. század második felében meghonosodott, megnyúlt arányú változatát (a rimaszombati Csontos István serlege, a kistoronyai református eklézsia edénye és a nagyszombati ötvöscéh ládájának a díszé).

A karcsú, hengeres testű serlegtípus majd százéves fejlődési vonalát a 16. század fordulójától kiindulva végigkísérhetjük a 17. századon át is. Elterjedt edénytípus volt,

mert emlékanyagunkban megtaláljuk Pozsonyban, a közép-szlovákiai bányavárosokban és a kassai ötvösök formakészletében is.

Az általánosan elterjedt tölcséres és henger alakú poharakkal ellentétben a talpas-poharak szerény számú tárgyi emlékei és az írott források arra hagynak következtetni, hogy a talpaspoharak kizárólag az ország keleti részén működő ötvösök – a kassai és a közeli rimaszombati céh formakészletébe tartoztak.

Szélesebb környezetben elterjedt pohártípusnak a kehely alakú pohárforma mutatkozik; a 16. század végétől a 17. század ötvenes éveig követhetjük a kehely alakú poharakat a Szepességben, a bányavárosokban és Kassán.

A magas talpú, hólyagos körtenódusú szárú, tojás alakú kupájú típust a 17. század második feléből eddig csupán Rimaszombatban és közvetlen környezetében találtuk.

Nagyobb számban megmaradt edénytípust a fedeles kupák képviselnek. Emlékanyagukat Szlovákia egész területén végigkísérhetjük a korábbi, kónikus, felfelé szűkülő reneszánsz kupaformától a barokk zömökebb henger alakúig.

Követve ötvösművészetünk stílusorientációját a 16. század harmincas éveitől a 17. századon át, pontosabban azon korszakban, amelyet általában a reneszánsz gyűjtőnévvel jelölünk meg, ahhoz az állásponthoz jutottunk, hogy e periódus ötvösségének kialakulását nem jellemzi egységes stílusirányzat, jóllehet állításunk indokolását, hiteles tényezőkkel való alátámasztását megnehezíti a fennmaradt tárgyak – típusban, időszakban, területben – változó értékű és mennyiségű emlékanyaga.

A tárgyalt korszakban ötvösségünket a csúcsíves hagyományok továbbélése, a gótikus formák és ornamentumok alkalmazása, módosítása jellemzi. Egyházi célokot szolgáló ötvöstárgyaikon a 17. századi barokk megjelenése után is megtaláljuk a középkor formanyelvének kihatásait. Ez a tradícióhoz kötött jelenség a reformáció terjedésének hatása alatt az egyházi rendeltetésű edények csökkent szükségletére vezethető vissza. A reneszánsz kialakulását ezért az egyházi ötvösműveken, különösen az egyes új ornamentumok alkalmazásában, de a diszítőelemek tartalmi megválasztásában – egy bizonyos protestáns témakörhöz való igazodásban – is kell keresnünk.

A kisebb számban megmaradt 16. századi ötvösségünk reneszánsz stílus tárgyi emlékei stílusvonásokban, a mű formai felépítésében, az ornamentumkészlet megválasztásában külföldi, német ötvöstárgyak utánzásának minősíthetők. Ezek a tárgyak egy elit osztály képviselőinek személyes megrendelésére készült reprezentatív alkotások, ezért a megrendelő elképzelése és az ötvös művészi felfogása, formalítása még nem vezethetnek az átvett minta módosításához, a helyi stílusfelfogás kialakulásához.

Azon ötvöstárgyak, amelyek ötvöseink tevékenységének zömét alkották, a polgárság szükségleteit fedezték, és egyúttal a 16. és 17. század nyugtalan, háborús bonyodalmaiban a tőkebefektetés biztosabb módját is képezték. E széles körű társadalmi réteg háztartási felszereléseként használt ezüstedényeinek többségét ezért, a természetes elhasználódás, a nyersanyag ismételt átdolgozása vagy értékesítése miatt csak írott forrásokból ismerjük. Mint az egyik, fennmaradt edénytípus – a poharak – emlékanyaga is bizonyítja, e nagyobbára használati tárgyaknak a célszerűség volt legjellemzőbb vonása, ezért az alkalmazott dísz itt csak szerényen jutott szóhoz. Ebben a csoportban a reneszánsz stílusbefolyás új edénytípusok feltűnésében, formaképzésében is megnyilvánul.

A reneszánsz formanyelv 16. századi ötvösművészetünkben még inkább felszínibb,

formálisan értelmezett jelenség, nem pedig egy egységes reneszánsz kultúrán belül a kor világnézetének, politikai, társadalmi adottságainak, életfelfogásának tudat alatt átélt művészi megnyilvánulása. A 16. század végétől a reneszánsz befolyást őrző fejlődés jellemzi ötvösművészetünket. Az edényformák, különösen azonban a díszítőelemek a 17. században is megtartják késő reneszánsz jellegüket. A századfordulótól lassúbbodik a fejlődési folyamat, ötvösségünk forma- és motívumkincsében a század végéig továbbélik a késő reneszánsz meghonosodott, helyi elemekkel gazdagodott kifejezési formái, mint a megrendelő érzelmi és világnézeti szükségleteinek visszatükrözése, mely a barokk feltünése után is a 17. századi ötvösművészetünk legjellegzetesebb vonását alkotja. Különösen a 17. század első felében jutottak vezető szerephez a reneszánsz forma- és ornamentumkincs módosított megnyilvánulásai.

Eddigi ismereteinket összefoglalva arra következtethetünk, hogy ötvösművészetünkben a reneszánsz megnyilvánulása nem tekinthető egy magabazárt, körülhatárolt stíluskorszak egyeduralmának, hanem a középkori hagyomány továbbélésével, a barokk szóhoz jutásával párhuzamosan fellépő, váltakozó erejű – a 17. század első felében vezető szerepet játszó – stílusáramlatnak minősíthetjük.

JEGYZETEK

1. DIVALD K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. III. Bp. 1905. DIVALD K.: A magyar iparművészet története. Bp. 1929.
2. MIHALIK J.: Az ötvösség. Az iparművészet könyve. III. 1912. 33–124. MIHALIK J.: Kassaváros ötvösségének története. Archeológiai Közlemények. 1899. MIHALIK J.: Háromszáz év a pozsonyi ötvösség történetéből. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1911. MIHALIK J.: Nagyszombati ötvösök. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1917. MIHALIK S.: Besztercebányai ötvösök a 15.–19. században. Múzeumi és Könyvtári Értesítő. Bp. 1918. MIHALIK S.: A rimaszombati ötvöscéh. Magyar Iparművészeti Forrástanulmányok. Bp. 1919.
3. KÖSZEGHY E.: Magyarországi ötvösjegyek a középkortól 1867-ig. Bp. 1936.
4. BAKOŠ, J.: Cesty slovenského dejepisu umenia – zákonitosť alebo náhoda. ARS. 77/81. 1–4. 192–193; a szerző arra utal, hogy a szlovák nemzet az elmúlt korszakok Szlovákia területén kialakult művészete iránti kapcsolatát a szlovák művészettörténetben használt honi művészeti specifikum és helyi hagyomány fogalmai által lelta meg.
5. TORANOVÁ, E.: Prešovský zlatnícky cech v 16.–19. storočí. Sborník SNM-História. LIX. 1965. 51–76. TORANOVÁ, E.: Levočský zlatnícky cech v 18.–19. storočí. Sborník SNM-História. LXI. 1967. 183–225. TORANOVÁ, E.: Kežmarský zlatnícky cech. Sborník SNM-História. LXIII. 1969. 261–294.
6. A középkorban a kézművesek védőszentjük oltára körül csoportosulva testvérületbe tömörültek; a pozsonyi és lőcsei ötvösök pl. a Fraternitas Corporis Christi társulat tagjai voltak. A rimaszombati ötvösök, kovácsok, nyergesek, szíjgyártók, lakatosok és fegyvercsiszárok 1479-ben plébániatemplomuk Szt. Mihály-oltára körül testvérületet alapítottak. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 104. ŠPIESZ, J.: Remeslo na Slovensku v období cechov. Blava. 1972. 34. IVÁNYI B.: A lőcsei „Krisztus Teste” testvérület jegyzőkönyve. 1431–1584. Közlemények Szepes vármegye múltjából. 1911. 136. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 12. Pozsony 1571, Lőcse 1575, Besztercebánya 1580, Eperjes 1589, Nagyszombat 1590, Körmöcbánya 1601, Kassa 1601, Trencsén 1619, Korpona (Krupina) 1650, Selmecebánya 1650. A komáromi (Komárno) és érsekújvári (Nové Zámky) mesterek az esztergomi és győri ötvösökkel voltak közös céhben. ŠPIESZ, J.: i. m. 308. A rimaszombati ötvösök 1606-ban a gömöri (Gemer) főispántól külön szabadalomlevelet kaptak. MIHALIK S.: i. m. 52. A bakabányai (Pukanec) ötvösök több más iparág képviselőivel a 16. és 17. században közös céhet alkottak. A Sztropkóban (Stropkov) 1575-ben alapított céhben az asztalosok, mészárosok, kőművesek, ke-

- reskedők, úgymint további tíz iparág mesterei körében jelen voltak az ötvösök is. ŠPIESZ, J.: i. m. 88. és 100. A galgóci (Hlohovec) ötvösök szabadalomlevelét 1584-ből említik. KŐSZEGHY, E.: i. m. 116. A szépsi-i ötvösök a lakatosokkal és asztalosokkal voltak közös céhben. THALLÓCZY L.: Két szépsi-i céhpecsét. Archeológiai Értesítő. 1897. 1. 145–146.
7. A kassai ötvösök pl. 1520 után különváltak az eddig a festőkkel közös céhből. MIHALIK J.: Kassaváros ... 7.
8. Pl.: A kassai ötvösök szabadalomlevelének 1601-ben történt módosításánál megemlítették a negyven év előtti privilégiumokat. Uo. 50–51.
9. Az előírt ötvözetet és az ezzel összefüggő jelzést illetően az egyes céheken belül kisebb eltérések fordultak elő. A besztercebányai ötvösök céhszabályaiknak 8. pontjában előírják a mestereknek a 14 latos ezüst feldolgozását, a 2 latos és nehezebb – mesterjeggyel jelölt – munkákból a céhmester szedte a próbát. MIHALIK S.: Besztercebányai...40. A lőcsei ötvöscéhben csak a próbaszedés után lett a tárgyra ráütve a céh- és mesterjegy. A lőcsei céhszabályok 8. pontjában a próbaszedés módjáról is tudomást szerzünk; az ötvös minden mű után a próbáért 1 dénárt fizetett „in Stich und Strich”, ez utóbbi adat a próbakő használatára utal. OL. Helytartótanácsi Levéltár. Acta Mechanica. Civ. Leutsoviensis 107. DEMKÓ K.: Lőcse története. Lőcse. 1897. 459. Érdekes adatot közöl a selmecbányai ötvöscéh szabályok 8. pontja is: a vásári célokra készült tárgyak a „tallérpróba” (14 latos ezüsből) szerint voltak elkészítendőek, viszont a megrendelőtől kapott ezüst ötvözet az előírtnál rosszabb minőségű is lehetett, az ilyen esetben azonban megtiltották a kész mű jelzését. OL. Helytartótanácsi Levéltár. AM. Civ. Schemnicensis 142.
10. Az ezüst beszerzésénél a bányavárosok ötvösei előnyben részesültek, a fémek ennek tényleges árán alul vásárolhatták. Az 1568-ban kibocsátott királyi engedély alapján a bányavárosok ötvöseit 100 gira 15 latos ezüstöt vehettek a kamarától, giráját 7 forint 50 dénárért. KMETTY B.: A magyar ötvösök helyzete a 16. században. Bp. 1912. 65–66.
11. A kassai ötvösök pl. 1629-ben fordultak a tanácshoz ilyen kérelemmel, a magisztrátus végül 1632-ben engedélyezte a 12 latos ezüsből való művelést. MIHALIK J.: Kassaváros ... 52. Az 1664-es eperjesi céhszabályok 1. pontjában a mestereknek már a 12 latos ezüst művelését engedélyezik. TORANOVÁ E.: Prešovský zlatnícky cech... 57.
12. Ilyen iparágak elsősorban a csizmadiaik, gombkötők, kalaposok, lakatosok, timárok és szabók voltak. ŠPIESZ J.: i. m. 54.
13. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 97. Ezzel ellentétben a besztercebányai céh ötvöseit jóformán kizárólag a mai Szlovákia területéről származtak, nagyrészt helybeli születésűek voltak. MIHALIK S.: Besztercebányai ... 19.
14. ŠPIESZ J.: i. m. 58.
15. Uo. 59.
16. Uo. 54, 56.
17. Humanizmus a reneszancia na Slovensku v 15. és 16. storočí. Redig. Holotík, Vantuch. Blava. 1967. 150. KLANICZAY T.: Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomról. Bp. 1961. 20–21.
18. Pl. Agricola 1512-ben Körmöcbányára (Kremnica) látogatott, a humanista Eckius 1539–1541 között Thurzó Elek ajánlatára Krakkóból Bátfára költözött, itt iskolaigazgatóvá és később a város főbírájává választották. Humanizmus a reneszancia... 150, 156.
19. KLANICZAY T.: i. m. 16.
20. Slovensko-Dejiny, Blava. 1971. 312.
21. Nyugat- és Közép-Szlovákiában a Thurzó, Kostka, Révay, Nyáry és Nádasdy családok, keleten a Perényiek.
22. BOBROVSZKY I.: A XVI. századi magyar református zsinatok végzéseinek művészeti vonatkozásai. Ars Hungarica. 1976/1. 65. JANKOVIČ, V.: K otázke zachovania stredovekých pamiatok na Spiši a Šariši v 16. storočí. Památková péče. 1965. 1. 33–38.
23. JANKOVIČ, V.: i. m. a Stancyc és Láni által kifejezett eszmék a kryptokálvinisták – különösen Pilz és Lam prédikátorok – által terjesztett gondolatokkal álltak ellentétben. A lezajlott polemikában Stancyc Lamot képrombolással, ez viszont ellenfelét bálványozással vádolta. A Thököliek későbbi prédikátora, Tolnai-Fabricsius is fellépett a mérsékelt lutheri irányzat képviselői ellen.

A lutheri álláspontok ismertetéséhez és terjesztéséhez a bártfai Gutgesell nyomda kiadványai is hozzájárultak.

24. Uo.

25. SOCHÁŇ, P.: Staré kostolné rúcha v cirkvách evanjelických dolnotrenčianskeho kontubernia. Slovenské Pohl'ady. 1907. 54.

26. Uo.

27. MARKOV, J.: Inventáre ev. a. v. kostolov liptovskej, oravskej a trenčianskej stolice v 17. a 18. storočí. Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Blava. 1965. 354.

28. Uo. 356.

29. OL. Helytartótanácsi Levéltár. A. M. Civ. Leutoviensis. 107. 11. pont. DEMKÓ K.: Lőcse története. Lőcse. 1897. 459: magyarul közli az eredetileg német nyelvű limitációt.

30. Az 1608-as és 1635-ös, részletes adatokat tartalmazó kassai (Košice) árszabásokat az általános információkat tartalmazó 1689-es Abauj vármegye limitációja követi. KEMÉNY L.: Kassa városi limitációk. Történelmi Tár. 1889. 773; DR. WICK B.: Kassa története és műemlékei. Kassa. 1941. 291; KERÉKES GY.: A kassai céhek árszabásai. Magyar Gazdaságtörténeti Szemle. Bp. 1901. 474; MIHALIK J.: Hazai ötvösségünk történetéhez. Archeológiai Értesítő UF. XVIII. 1898. 381–384. A 17. századi rimaszombati ötvöscéh árszabása csaknem kizárólag az ékszerekre vonatkozó adatokat közöl. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 65.

31. BOBROVSZKY I.: A 17. századi mezővárosok ipar művészete. Bpest. 1980. 95: A szerző a forrásanyag ismerete alapján megállapította, hogy az udvari pohár a talpas pohár hajdani elnevezése volt.

32. A katolikus liturgiában használt ötvöstárgyak – különösen a kehely – retardáló formái a külföld protestáns környezetének ötvösségére is jellemzők voltak. SCHADE, G.: Deutsche Goldschmiedekunst. Leipzig. 1974. 171–172.

33. VLACHOVIČ J.: Slovenská med'. Blava. 1964. 122.

34. Számos Virgil Solis metszeteivel illusztrált – ma részint a pozsonyi evangélikus líceum könyvtárában is feltalálható – biblia nálunk is általánosabban elterjedt, hozzáférhető mű volt. Például: Biblia Germanica ... Francofurti 1563; Biblische Figuren des Alten Testaments, Biblische Figuren des Newen Testaments ... Vergilium Solis maler u. Kunststecher zu Nürnberg 1565, Getrucht zu Franckfurt am Mayn durch Johannem Wolffum; Jerusalem Die Alte Hauptstat der Juden ... Franchfurt am Mayn MDLXV; Biblia Martini Lutheri ... Frankofurti 1566; Catolische Bibel das ist alle Bücher ... Zu Cöln ... im Jar MDLXXV; Biblia das ist die gantze Heylige Schrifft ... Franckfurt 1589.

35. DIVALD K.: Szepesvármegye ... 36–37: a szerző itt ezzel kapcsolatban pl. a ma Lengyelországhoz tartozó Tribs és Nedec községek úrmutatóit említette.

36. MIHALIK J.: Kassaváros ... 35.

37. RADVÁNSZKY B.: Magyar családélet és háztartás a 16. és 17. században. II. Bpest. 1879. 27.

38. KERÉKES GY.: Polgári társadalom a 17. században. Kassa. 1940. 218–219.

39. RADVÁNSZKY B.: i. m. 129.

40. A kassai múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma. Kassa. 1903. 4582.

41. MIHALIK J.: Háromszáz év ... 88, 90: Grin László mesterremeke 1697-ben egy kókuszserleg volt.

42. ORTVAY T.: Pozsony város története. II. 1900. 363.

43. KŐSZEGHY E.: Magyarországi ötvösjegyek... 328.

44. MIHALIK J.: Kassaváros ... 245.

45. KŐSZEGHY E.: i. m. 203.

46. RADVÁNSZKY B.: i. m. 176.

47. Uo. 177.

48. KŐSZEGHY E.: i. m. 201.

49. Uo. 203.

50. HOFFMANN E.: Pressburg im Mittelalter. Vergessene Künstler, verlorene Denkmäler. Südost-deutsche Forschungen. Leipzig. 1938. 331.

51. KŐSZEGHY E.: i. m. 202.

52. BALLAGHI A.: Kecskeméti W. Péter ötvöskönyve. Bp. 1884. 127.

53. BALLAGHI A.: i. m. 117 „Luminálnyi eképpen tanított Csontos István”. Kecskeméti feljegyzései is arra hagynak következtetni, hogy Csontos István korának elismert ötvöse volt. A jó technikai felkészültségű, tapasztalt mesterhez ezért a szélesebb környékből is tanácsért fordultak.
54. A cibórium szlovák nyelvű dedikációja tudatja az adományozó Jacob Polakot, aki 1664-ben csináltatta az ötvösművet a jánosfalvi templom részére.
55. DIVALD K.: Szepesvármegye ... III. 74.
56. KERÉKES GY.: Polgári társadalom ... 217: a főurak nagy mennyiségű ötvöstárgyat rendeltek a híres európai ötvösközpontokban, harmincadmentesen kiszállított ezüsből, pl. Augsburgban 1000 márka ezüsből műveltettek. SCHADE, G.: Deutsche Goldschmiedekunst. Leipzig. 1974. 161: Flötner plakettjeit és érmeit az ötvösök vétel útján megszerezhették én műveiken alkalmazhatták.
57. RADVÁNSZKY B.: i. m. II. 22. 114.
58. KERÉKES GY.: Nemes Almásy István kassai kereskedő és bíró élete 1573–1635. Bp. 1902. 30–31.
59. MIHALIK J.: Kassaváros ... 96.
60. KÖSZEGHY E.: i. m. 201.
61. A német reneszánsz ötvösművészetből átvett szárnyas angyalfejeket ötvöseink általában a 17. század 1. felében alkalmazták, de elvéve már a 16. század végén is megtaláljuk ornamentumkészletükben.
62. KÖSZEGHY E.: i. m. 144 az AM mesterjegyű kassai ötvöst a felsőnavaji református templom talpas poharával kapcsolatban említi.
63. MIHALIK J.: Kassaváros ... 35.
64. WICK B.: Kassa ... 236.
65. Országos Levéltár, Levéltári leltárak 51, P Szekció, kisebb családi fondok, P 1811, Szirmay család, 14 tétel, 13 láda, többek között egy „aranyas medenczecske”-t, P 1815, Balassa család, 22 tétel, Leltárak, egy 10 gira súlyú „merőn aranyas mosdó medence korsóstul” és „más medencecke korsóstul nyom 12 1/2 g.” említene.
66. KMETTY B.: A magyar ötvösök ... 71.
67. DEMKÓ K.: Felső-Magyarországi városok életéből. Bp. 1890. 235.
68. A mintalapok edényeit és ornamentumait az ötvösök és egyéb kézművesek általában szabadon alkalmazták. Kecskeméti is megemlíti feljegyzéseiben a „konst”-ot, vagyis a papírra rajzolt mintát. A kassai Radácsi mester inasának többek között egy mintakönyvet is hagyatékozott. SCHADE, G.: i. m. 161; BALLAGHI A.: i. m. 111; MIHALIK J.: Kassaváros ... 228.
69. Ezek az ötvösök általában füleki (Fil’akovo) és jolsvai (Jelšava) vidéki mesterek lettek és Rimaszombat környékén települtek le. MIHALIK S.: A rimaszombati ... 22.
70. BALLAGHI A.: i. m. 98. 110. 118.

A PESTI ÚJ VÁROSHÁZA

A közhasználatú néven pesti Új Városházaként ismert épület lakóházak közé ékelve áll a keskeny Váci utca kevésbé divatos szakaszán, a 62–64. házszám alatt. Ez az impozáns, de előnytelenül elhelyezett középület a kora eklektika egyik elsőrendű emléke Budapesten; építészettörténeti jelentősége, művészi értékei indokoltá teszik, hogy egy viszonylag nagyobb lélegzetű tanulmányban foglalkozzunk vele. Írásunk ugyanakkor a legutóbbi időkig háttérbe szorított, tanulmányozásra méltatlannak tartott stíluskorszak, az eklektika vagy más néven historizmus kutatásának, objektív értékelésének ügyét is szeretné szolgálni.

A PESTI VÁROSHÁZÁK RÖVID TÖRTÉNETE

Az egykor a Belvárosi templom mögött álló ún. Régi Városháza több építési periódusra tekinthetett vissza.¹ 1702-ben kezdték építeni, egyemeletesre 1767–68-ban bővítették. A szerény, tornyos barokk épület átépítésére, megtoldására Hild János 1807-ben, majd 1811-ben készített terveket, de ezek nem valósultak meg. 1836-ban Kassalik Ferenc újabb terveket rajzolt az épülethez, melyek alapján 1842–43-ban a Régi Városházát az eredeti alapfalak megtartásával klasszicista stílusban, továbbra is tornyos formában teljesen felújították, valamint második emelettel látták el.

A városi adminisztráció azonban hamarosan ismét túl szűknek találta a házat. 1848-ban terv született egy „városi képviselők háza” felépítésére a Régi Városháza közelében, a mai Erzsébet-híd lábánál.² A tervlapon Feszl – Gerster – Frey társult építészek neve áll, az épület sajátos, gótizáló architektúrája Feszl szerzőségére vall. A házat még 1848 végén elkezdték, de csak a pince és a földszinti falak készültek el, a munkálatokat a szabadságharc hadi cselekményei megakasztották. A félbemaradt épületet megváltoztatott formában mint belvárosi plébániát fejezték be 1854–55-ben.

1861-ben a közgyűlés elhatározta, hogy az 1847-ben leégett német színház helyén (a mai Vörösmarty téren) építtet új városházát.³ Vassél Lajos városi építész 1862-ben el is készült a tervvel, mely háromemeletes, tornyos, romantikus stílusú épületet mutat. Megvalósítása azonban elmaradt, a város inkább a Régi Városházára húzott újabb, immár harmadik emeletet Hild József terve nyomán 1863-ban.

1867-ben a tanács úgy döntött, hogy a mai Váci utcában új városi törvényszéki épületet emeltet. Utóbb a kormány elvette a törvényszéket a város jogköréből, s a kiszemelt telken 1870–75-ben elkészült az Új Városháza. Több városi hivatal ideköltözött, de a Régi Városháza továbbra is használatban maradt.

Az 1880-as évek végére a két városháza teljesen elégtelennek bizonyult a világvárossá fejlődő, egyesített Budapest adminisztratív központjának céljaira. A problémát a Károly-kaszárnya (eredetileg Invalidusok Palotája) megvásárlásával és városházává alakításával oldották meg, melyet a tanács 1897-ben vett át. A Régi Városháza 1900-ban az Erzsébet-híd építését és a Belváros szabályozását megelőző bontások áldozata lett, azóta hívják a volt Invalidus Palotát Központi Városházának.

Az Új Városházában a főpolgármesteri hivatal, majd a IV. kerület (Belváros) előljárósága kapott helyet.⁴ A II. világháború után, az új kerületi beosztás bevezetésével a kerületi tanács máshova került, az épületbe különféle fővárosi és egyéb intézmények költöztek. Közgyűlési terme azonban az épület elkészülte óta folyamatosan a Fővárosi Tanács üléseinek színhelye, csak időnként engedik át más célokra.

A TERVEZÉS, AZ ÉPÍTÉS ÉS A BERENDEZÉS TÖRTÉNETE

A múlt században, egészen 1899-ig a Váci utcának az Erzsébet-hídtól délre eső szakaszát valójában Lipót utca néven tartották nyilván. A mai épület helyén korábban egy régi ház, az ún. Sörházkaszárnya állott.⁵

Az Új Városháza tervezése és ismételt újratervezése hosszú időn, több mint három éven át húzódott. Az ügy akkor kezdődött, amikor Pest város tanácsának 1867. november 27-én tartott közgyűlése kimondta: a Lipót utcai Sörházkaszárnya „haladéktalan felépítése által” kell gondoskodni a városi hivatalok, s különösen a városi törvényszék célszerű elhelyezéséről.⁶ Az új épületben helyet kapna „egy, nyilvánosság igényeinek megfelelő közgyűlési terem” is. A tervek és a költségvetés elkészítésére Szentkirályi Mór főpolgármester elnökletével bizottság alakult. Arról is döntöttek, hogy „miután a mérnöki hivatal folyó munkákkal eléggé terhelve van, a dolog sürgős voltánál fogva, a tervek és költségvetések elkészítésére, a városban működő magánépítésszek valamelyike szólítandó föl”.

A következő év elején elhatározták, hogy megveszik a Sörházkaszárnya mellett álló földszintes házat is, mivel a rendelkezésre álló terület nem elég nagy a tervbe vett középület céljára.⁷ A közgyűlés az emelendő és akkor még elsősorban törvényszéki céloknak szánt épülettel kapcsolatban kikötötte, hogy „úgy a polgári, mint a fenyítőosztály külön bejárással bírjon”. (Bár az épület nem törvényszék lett, a fenti utasítás határozta meg az elkövetkezőkben létrejött tervek, sőt a megvalósult épület kétbejáratos és -kapualjas elrendezését. A tervváltozatok a módosítások során úgy látszik igen sokat megőriztek a legelső variánsból.) A közgyűlés elfogadta az építést előkészítő bizottság javaslatát, hogy a tervezésre pályázatot hirdessenek 1868. március 20.-i határidőre, 600 forintos I. és 300 forintos II. díj kifizetésével.

A pályázati felhívásról sokszorosított program tájékoztatót.⁸ – A kiírásról a számba jöhető sajtóorgánumok nem közöltek hírt.⁹ Ez szűk körű, valószínűleg meghívások pályázatra enged következtetni, amit a résztvevők csekély száma is alátámaszt. Azt is

tudjuk, hogy a pályázat nem volt titkos, mivel Szkalnitzky fennmaradt pályaműve szig-nált. — A program a fenyítőtörvényszék számára hozzátvetőleg negyven helyiség terve-zését írta elő, köztük egy nagyobb, kb. 30 négyszögölnyi teremét nyilvános tárgyalá-sokra. Ezenfelül az épületnek mintegy 300 fogoly befogadására alkalmas börtön- és ki-szolgáló-, valamint egyéb rendőri helyiségeket kellett tartalmaznia. Általános kikötés volt, hogy „az épület solid ugyan, de egyszerű minden felesleges díszítés nélküli legyen ... Az épület álljon a szükséges földalatti helyiségeken kívül földszintből, világos és tá-gas félemeletről, és két emeletről. Az alap falak akként tervezendők, hogy idővel szük-ség esetén 3^{dik} emelet is felépíthető legyen.”

Nem sokra rá a Szentkirályi Mór vezette bizottság az építés ügyeinek felfüggesztését javasolta az igazságügy minisztérium leirata alapján, amely a tervezett törvényszéki re-formra való tekintettel született.¹⁰ A városi tanács közgyűlése e javaslatot nem fogadta el, és elrendelte a pályázat 1868. március 23-án történő újbóli kihirdetését 30 napos határidőre.

A közgyűlés 1868. szeptember 16-i ülésének jegyzőkönyve arról tudósít, hogy há-rom pályamű érkezett be.¹¹ Közülük egyet Szkalnitzky Antal, kettőt Steindl Imre ké-szített. Az „1868/4” dátumot viselő Szkalnitzky-féle tervlapokat ifj. Koch Henrik, Szkalnitzky építész-társa is ellátta kézjegyével¹² (27–29. kép). A terveken szereplő fi-nom arányú, mértéktartó épület az itáliai reneszánszot idéző kora eklektikus stílusban fogant, csak a hátsó udvarban álló kápolna mutat középkorias-romantikus formákat. Steindl Imre két pályaműve közül az egyik neoreneszánsz, a másik gótizáló volt, sajnos mindkettő elkallódott.¹³

A terveket Szumrák Pál városi főmérnök, valamint Diescher József és Ybl Miklós építészek bírálták el. A 600 forintos I. díjat Szkalnitzky Antalnak, a 300 forintos II. díjat Steindl Imrének ítélték oda. Megjegyezték azonban, hogy nem a beérkezett ter-vek alapján kéne a törvényszéket felépíteni, hanem új tervet kellene készíttetni, mivel a telken csak az egyik törvényszéki osztály elhelyezésére szolgáló ház felépítését tart-ják lehetségesnek. A kijelölt bizottság úgy vélte, hogy az emelendő épületben a fenyítő törvényszéknek kéne helyet kapnia, „s tekintettel arra, hogy Steindl Imre pesti születé-sű fiatal építész, e szakmabani ügyességének és jeles tehetségeinek szép jeleit tanúsítja, a tervek és a költségvetések elkészítését reá bizandónak indítványozza”.¹⁴ A közgyűlés az 1868. szeptember 16-án kelt határozatában elfogadta azt a javaslatot, hogy az épü-letben csak a fenyítő törvényszék kerüljön, de mind Szkalnitzkyt, mind Steindlt fel-szólította módosított tervek és költségvetés elkészítésére.

Nem tudjuk, rajzolt-e Szkalnitzky másodszorra is terveket, vagy tudván a bizottság Steindlt pártoló javaslatáról, lemondott erről. A közgyűlés 1869. június 9-én kelt jeg-yzőkönyve mindössze arról számol be, hogy a „Steindl Imre építész által készített tervek ... kisebb szerű módosítások alkalmazása mellett elfogadtatnak ... a közgyűlés az épít-kezést f.é. Augusztus 1-én Steindl Imre építész II. számmal jegyzett terve szerint folya-matba véteti”.¹⁵

Steindl tehát megint két — minden bizonnyal ismét egy neoreneszánsz és egy gótizá-ló — tervváltozatot nyújtott be. (Sajnos ezek a tervek sem maradtak fenn.¹⁶) Az elfo-gadott „II. számmal jegyzett terv” a gótikus variáns, hiszen 1870-ben — további módo-sítás után, de a stílus megváltoztatása nélkül — az építkezés gótizáló modorban indul meg. A kivitelezés a költségvetés szerint 518.680 forintba került volna.¹⁷

Időközben a városi közgyűlés egy másik bizottságot is kinevezett annak megvizsgálására, szükséges-e egy új városháza felépítése, és ha igen, hol. A bizottság 1869. augusztus 19-én kelt jelentésében „új ... városház építésének szükségességét indokolt-nak találja”.¹⁸ Véleménye szerint e célra „a régi németszínpületi telek egybekapcsol-va a már felépített vigardai helyiségekkel” megfelelnek.

Ez utóbbi javaslatot a közgyűlés elvetette, egyebek közt azért, mert a Régi Városhá-za „a felépítendő lipótutcai sörház laktanyai épülettel együtt – ha a törvényszék a ha-tóságtól elvéteit, egy ideig közigazgatási célokra teljesen elégséges leend”.¹⁹ Tulajdon-képpen ebben az indoklásban fogalmazódott meg először, hogy az új épület – ha a dol-gok úgy alakulnak – városháza feladatát láthatná el.

1870 elején végleg eldőlt, hogy a kormány elveszi a törvényszéket a városi közigaz-gatás jogköréből. A közgyűlés elhatározta, hogy helyette a telken városi hivatalok elhe-lyezésére alkalmas épületet, vagyis városházát emeltet.²⁰ Ezt annál inkább megtehet-te, mert „az építkezés meg sem kezdetett, s így a terv költség nélkül átdolgozható sőt kivi-hető is, különösen midőn lényegében csak válaszfalak áthelyezése jöhet kérdésbe”. Az építkezés lebonyolítására a közgyűlés építési bizottmányt küldött ki Gerlóczy Ká-roly „h. tanácsnok elnöklete alatt”.

Az újabb módosítással Steindl hamarosan elkészült, nyilván a közgyűlés megfogal-mazásának megfelelően a korábbi tervrajzokon keveset változtatva. Ebből a sorozatból ismert a pince, a földszint alaprajza (30. kép) és a „födél alakzat”,²¹ valamint az épü-let keresztmetszete.²² Valamennyi tervlap 1870. április 20-i datálású, a Gerlóczy ve-zette bizottság jóváhagyásának kelte május 15. Valószínűleg ehhez a változathoz tarto-zik a homlokzatot ábrázoló, dátum nélküli lap is.²³ (31. kép) A pince és a földszint alaprajza majdnem azonos a megépült állapottal, a gazdag gótizáló részleteket mutató metszetrajz elrendezését tekintve ugyancsak közel áll a mai épülethez. A homlokzat-rajz mintegy gótikus tükörképe a megvalósult neoreneszánsz változatnak (34. kép), dús részletformáit szobrok gazdagítják. Ez a díszes épület a megelőző verzióhoz képest igen drága lett volna, a költségvetés mintegy 900.000 forintot irányzott elő.²⁴

Időközben az építkezés előkészítése, sőt maguk a munkálatok is megindultak. Még 1869 végén két versenytárgyalást tartottak iparosmunkákra.²⁵ Az építés vezetésével a tervezőt, Steindl Imrét bízták meg az 1870. január 28-án kelt szerződés értelmében.²⁶ Eszerint Steindl az építkezés irányítása mellett köteles az időközben szükséges terveket és költségvetéseket elkészíteni, valamint saját költségén éptítési irodát nyitni. Ezért dí-jazásként az összes építési költség 5 %-a illeti, és ha az építkezés rendszeren halad, ne-gyedévenként 1500 forint előleget vehet fel. A kőművesmunkák kivitelezésére Buzzi Bódog építőmesterrel kötöttek szerződést.²⁷

A régi Sörházkaszárnya lebontását 1870. április elején elkezdték,²⁸ majd a város-háza alapjainak kiásásával június 1-én az építkezés ténylegesen megindult.²⁹ (Az ala-pok kiásása közben középkori ház és egy még korábbi temető maradványaira bukkan-tak.³⁰) Ezt követően megállapították, hogy a talaj nem elég szilárd az épület alapzatá-nak lerakására. Ezért a tanács által kiküldött szakértő „bizottság javaslatba hozta, hogy a kiásott föld helyébe cement mész és buda-újlaki zúzottkőből álló 3 lábnyi vas-tag réteg rakassék le szilárd alapul s ezen építtessék azután az épület rendes alapja”.³¹

A közgyűlés csak 1870 őszén vizsgálta meg a Gerlóczy-féle bizottság által jóváha-gyott terveket és költségvetést. A szeptember 21-én tartott ülésen „a módosított mo-

numentalis stílbéli terv kiviteléhez kívánt kőfaragó munka többlet összegét” nem szavazták meg.³² A bizottságot ugyanakkor felszólították „egy solid ugyan, de egyszerű, a városhoz szokásos stílusú épület tervét és annak megfelelő teljes és részletes költségvetést terjesszen elő, az építkezést az alapzathoz csak addig folytassa, míg az ily módon folytatandó alapzat, a közgyűlés által, a bemutatandó terv és költségvetés alapján hozandó határozatnak előreláthatólag útjában nem állandó”.

A szobrokkal gazdagított, gótikus homlokzat nem nyerte el a közgyűlés tetszését. Elsősorban ugyan a magas költségeket kifogásolták, de a határozat megfogalmazása („a városhoz szokásos stílusú épület” igénye) burkolt formában a gótizáló megoldás elvetését sejtette. Steindl Imrét fel is szólították, hogy „a góth stílus mellőzésével, olcsóbb tervet készítsen”.³³

Steindl mégis ismét két tervváltozatot rajzolt 1870. december 4-i dátummal, egy gótizálót és egy neoreneszánszt. Mint az előzőekben láttuk, az építész korábban két ízben is hasonló, kétféle tervvariánst nyújtott be. Nem kellett tehát – ahogy a szakirodalomban több helyen szerepel – néhány hét alatt megalkotnia a neoreneszánsz változatot, az már többé-kevésbé készen állt. Egyébként is a szóban forgó módosítás az alaprajzokra nem, vagy csak alig terjedt ki, elsősorban a homlokzatokat kellett újra rajzolni, a részletrajzok pedig az építkezés közben folyamatosan készültek.

Az 1870 decemberében beadott sorozatból a pince és a II. emelet alaprajza ismert.³⁴ (32. kép) Ezek néhány apróságtól eltekintve teljesen azonosak a megépült változattal. A két variáns között nem volt nagy árbeli különbség: Steindl a gótizáló megoldás költségeit – nyilván a drága szobrok elhagyásával – 728.000 forintban, a neoreneszánszt 702.000 forintban jelölte meg.³⁵ Külön érdekesség, hogy olyan szakemberek, mint Reitter Ferenc és Ybl Miklós a gótizáló megoldás elfogadását ajánlották.

Mint ahogy előre sejteni lehetett, a városi közgyűlés 1871. március 29-én másként határozott³⁶: „... egy részről tekintve azt, hogy ezen épület létesítése iránt ... a takarékosági tekintet volt irány adó; – tekintettel más részt azon körülményre, hogy a renaissance stílusban készített terv egy középületnél mindenesetre megkívántató szép ízlés követelményeinek, valamint azon rendeltetésnek, melyre ezen épület használatni fog, – teljesen megfelel, a közgyűlés ... a renaissance stílusban készített tervet szavazat többséggel fogadja el”.

E vélegesen jóváhagyott, neoreneszánsz tervek alapján folyt tovább az előző évben megkezdett építkezés. Gótikus stílusban készült azonban az épület impozáns, öntöttvas szerkezetű lépcsőháza, nyilván a stílusváltozás előtt rendelték meg az Oetl-cégnél, talán egy részét már le is szállították. Egyébként az öntöttvas szerkezet és a csúcsíves stílus párosítása – mint ahogy erről később szó lesz – az európai gyakorlatban elterjedt megoldás volt.

Az építkezéshez szükséges tervek, részletrajzokat Steindl a munkálatokkal párhuzamosan készítette.³⁷ (35–38. kép) A rajzolásban segédkezett barátja, az ifjú Schulek Frigyes is, aki 1870-ben tért haza Itáliából és Steindlnél helyezkedett el.³⁸ Bizonyíték erre egy finom kidolgozású akvarell 1873-ból, amely az Új Városháza udvarát ábrázolja, s melyen Steindl szignója alatt Schuleké is látható³⁹ (46. kép). (A képen szereplő szobrok nem készültek el, bár egy másik részletrajzon is felfedezhetünk hasonlókat.)

Az Új Városháza építésére a közgyűlés 1873 áprilisában további 35.000 forintot szavazott meg, amit a vártnál költségesebb talajmunkák, a közgyűlési terem díszítése és

egyéb előre nem látható kiadások tettek szükségessé.⁴⁰ Egyes udvari helyiségek 1873 májusára, ill. augusztusára annyira elkészültek, hogy néhány hivatalt áthelyezhettek oda.⁴¹ Ez év őszén – a közgyűlési terem kivéve – az épület készen állt.⁴² 1875 elejére ezt a helyiséget is befejezték. Február végén a „főváros új városházának közgyűlési dísztermét s a díszlépcsőt ... a gázlámpák ragyogó világa mellett mutatták meg a meghívott társaságnak”.⁴³ A közgyűlés 1875. március 24-én tartotta itt első ülését.⁴⁴

Az Új Városháza építésében, berendezésében és felszerelésében a kor jeles mesterei és cégei vettek részt.⁴⁵ Mint már szó esett róla, az impozáns öntöttvas lépcsőház szerkezeti elemeit Oetl Antal üzemében gyártották, a korlátok a Ganz-gyárban készültek.⁴⁶ (42. kép) A szobrászati díszítés Marchenke Vilmos⁴⁷ műve, az aranyozásra és az egyéb díszítőfestésre Teuchert Károly kapott megbízást.⁴⁸ A bútorokat Kovács András, a lakatosmunkákat Dávid Mihály⁴⁹ készítette, a márványozást Siletti Fortunato⁴⁸ végezte el. A díszes – eredetileg gázüzemű – csillárok Rüdiger augsburgi gyárából kerültek ki. A 732 négyszögölnyi területen álló épület összköltségei 823.000 forintra rúgtak.⁵⁰

1875-ben a közgyűlési terem galériája fölött kétoldalt a 3–3 nagyméretű, félköríves mező még üres volt, hiányoztak más felszerelési tárgyak is. Az eredeti elképzelés szerint a falmezőkre „jeles hazai képművek” festettek volna jeleneteket Budapest történetéből.⁵¹ A falképek elkészítését a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmány csak 1880-ban tűzte napirendre. Erre a célra az 1880–81-re megszavazott 8000 forintot kívánta fordítani.⁵² Mivel még nem dőlt el, hogy allegorikus vagy történelmi legyen a képek témája, felkérték Lotz Károly festőművészt,⁵³ hogy mindkét témakörből készítsen vázlatokat. Miután Lotz a kérésnek eleget tett, a bizottmány egyhangúlag az allegorikus téma mellett döntött, s a „művészi egység és az összhang érdekében” egyazon festőre, éspedig Lotz Károlyra bízta valamennyi kép megfestését. A hat tempera technikájú festmény 1882 elejére készült el, a bizottmány 1882. február 26-án tartott ülésén fogadta el azokat.⁵⁴

A közgyűlési terem színes üveglakainak elkészítésére a bizottmány Kratzmann Edét, a m.kir. üvegfestészeti intézet igazgatóját kérte fel.⁵⁵ Az ablakok vázlatainak megrajzolásában Steindl Imre és Lotz Károly is közreműködött. Az első ablakszárnyak 1884-ben kerültek a helyükre, a többit 1887-ben szállította Kratzmann.

Az 1880-as években vették tervbe a terem elnöki emelvényére szánt kétkaros gyeritytartó, egy tintatartó és egy csengettyű elkészítését is.⁵⁶ A tárgyak tervezésére pályázatot írtak ki, de a bizottmány a beérkezett pályaművek közül egyiket sem fogadta el kivitelre. 1886-ban Jungfer Gyula műlakatos⁵⁷ mutatott be egy rajzot, a bizottmánynak megtetszett, és a kívánt tárgyakat nála rendelték meg. Nem sokra rá a kandalókra helyezendő egy-egy óra elkészítésére is Jungfer kapott megbízást.

A befejezést követő évtizedekben történt néhány változás az Új Városházán. Közülük csak a jelentősebbeket említjük meg. 1911–12-ben a központi udvar hátsó szárnyához elektromos személyfelvonót építettek.⁵⁸ A fővárosi tanács első világháborúban elesett képviselőinek és alkalmazottjainak tiszteletére 1925. május 30-án két emléktáblát avattak fel a főlépcsőházban.⁵⁹ 1931-ben az épületbe központi fűtést szereltek.⁶⁰ A második világháború alatt a főlépcsőház legfelső szintje és a közgyűlési terem egyik karzata leszakadt. A károkat 1945–46-ban helyreállították, a megrongált Lotz-freskókat 1951-ben Medveczky Jenő restaurálta.⁶¹ 1965-ben felújították a 62. sz. alatti ka-

pualjat, az eredeti festett ornamentikát restaurálták.⁶² Az épület teljes felújítását a közeljövőben kezdik meg.

LEÍRÁS

A zárt utcasorban, szabálytalan alaprajzú telken álló épület szárnyai középső udvart fognak közre, hátul és jobboldalt két további kis udvar helyezkedik el (30, 32. kép).

A háromemeletes ház tizenöt tengelyes főhomlokzatát öttengelyes, kissé megmagasított és enyhén előrelépő középrizalit tagolja (39. kép). A földszint felett könyöklőpárkány, az I. és a II. emelet fölött osztópárkány húzódik, az épületet konzollokkal alátámasztott, erőteljes főpárkány és a fölött attika koronázza. A földszintet kőarchitektúra borítja, alul lábazati rusztika, fölött kváderezés. Kőből készült a rizalit I. emeleti armírozása is. A homlokzat emeleti falsíkja nyerstégla burkolású, a váltakozó színárnyalatú téglák az I. emeleten sávós, a III. emeleten hálószerű, átlós mintázatot képeznek. (Sajnos ez a mai, bepiszkolódott állapotában nem érvényesül.) A rizalit két szélső tengelyében nyílik a két félköríves záródású kapu finoman faragott fa szárnyakkal és díszes kovácsoltvas ráccsal (40. kép). A földszinti ablakok félkörívesek, a szegmensívben ülő első emeletiek ugyancsak. A II. emelet nyílásai egyenes záródásúak. A III. emeleten félköríves keretekben az oldalsó öt-öt tengelyben téglalap alakú ablakok és fölöttük lunetták helyezkednek el, a középrizaliton nagy, félköríves ablakok sorakoznak. A III. emeleten alig észrevehetően csúcsíves, egyszerű szemöldökpárkányok csatlakoznak egymáshoz, melyek a középrizaliton növénymotívumos lizénafejezetekhez kapcsolódnak. A főhomlokzat leghangsúlyosabb része – a megjelenés és a funkció szerencsés találkozásaként – a középrizalit második és harmadik emelete, mely a kétszintes közgyűlési termet rejtí maga mögött. Ez nemcsak a rizalit felmagasításában, a nagyobb nyílásokban mutatkozik meg. Az említett homlokzatrésznek külön prominenciát ad a II. emeleti kőbábos erkélyek sora, a növénymotívumos terrakotta lizénafők, a nyílások közti falmezők és a fríz színes terrakotta (ma már kopott) díszítő elemei, a főpárkány már szinte védőtetőszerű előreugratása.

Az épületnek két egyforma kapualja van. Közülük a 62. számú van használatban, eredeti szépségét ez mutatja, a 64. számú igen elhanyagolt. A kapualjakat öt keresztboltozat-szakasz fedi, járószintjük lépcsők közbeiktatásával kétszeresen emelkedik. Kiképzésük gazdag: az oldalfalakat oszlopok és lizénák tagolják, a boltozatokat dús, aranyozással élénkített ornamentális festés díszíti. A 62. számú kapualjból a földszinti előcsarnokba jutunk, innen balra nyílik a nagyszabású fölépcsőház. Az előcsarnok többszakaszos keresztboltozatát öntöttvas bordák hordozzák. Ugyancsak öntöttvasból készült az ötkarú fölépcső, vajatolt, korinthizáló fejezetű oszlopai csúcsíveket hordoznak. A mellvédrács is öntöttvas (42. kép). A lépcsőház terének III. emeleti falait vakarchitektúra, mennyezetét kazettás kiképzés díszíti. Valaha élénk színezés és a két legfelső emelet közötti lépcsőszakaszon sorakozó nagyméretű kandeláberek fokozták a hatást (43. kép). Az épület tulsó felén a melléklépcső megformálása kisebb léptékben megegyezik a fölépcsőével.

Az utcai szárny közepén a II. és a III. emelet két szintje a közgyűlési termet foglalja magában (44. kép). A téglalap alakú teret magasságában konzolok hordozta, baluszte-

res galéria osztja meg. Az alsó szintet félkörösen elrendezett padsorok foglalják el, velük szemben található az elnöki emelvény. A dús faragású emelvényt és a mellette két-felől húzódó padsorokat ugyanaz a motívum díszíti, mint a két bejáratú kaput: kis fülke, benne felül kagyló-lunetta, alatta a fa felületére faragott függöny. Az emelvényen kandeláber, a két oldalsó fal mentén elhelyezkedő kandallókon egy-egy díszes óra áll. A korabeli leírás megemlékezik a nemes anyagokról is, amelyeket a kandallókhoz és a többi köelemhez használtak fel: „Fehér carrarai, vörös keleti és karsti márvány van benne alkalmazva. Az oszlopok és két kandalló veronai sárga márványból valók.”⁶³

A galéria szintjén kétoldalt három-három falkép sorakozik keretelt, félköríves mezőben, az elnöki emelvény felől tekintve jobbra a tudomány, a közszellem és a művészet, balra az ipar, az igazságosság és a kereskedelem allegorikus figurái. A termet pazarul díszített, dúsan aranyozott kazettás mennyezet fedi (45. kép), a világítást két óriási üvegcsillár szolgáltatja.

A középső udvar architektúrája szerényebb formában, némi változtatással megismétli az utcai homlokzatát (46., 47. kép). A nyílásokat illető legfőbb különbség abban áll, hogy a közgyűlési termet magában foglaló utcai szárnyat kivéve minden homlokzaton enyhén csúcsíves záródásúak. A főpárkány alatt sorakozó íves kis fülkéket stilizált virágmotívumos, mázas kerámia lapok töltik ki, terrakottából készültek a szerény díszítő sávok is. Legtöbbjük ma már kopott, néhány hiányzik.

ÉRTÉKELES

Az Új Városháza keletkezéstörténetének legizgalmasabb és legtanulságosabb mozzanata a gótizáló és a neoreneszánsz tervváltozatok sorozata, a két stílus küzdelme, ami a neoreneszánsz győzelmével ért véget.

A stílusváltásban minden bizonytalanságot játszott az épület rendeltetésében időközben bekövetkezett változás is. Ne feledjük el, hogy eredetileg mint törvényszék és börtön épült volna meg. Ilyen célú épületekhez a középkor világát idéző stílust alkalmasnak találták Európa-szerte, magyar példa is van rá.⁶⁴ Csak 1870 elején derült ki, hogy az új épület városháza lesz.

A városi közgyűlés 1871 márciusában döntött végérvényesen a neoreneszánsz tervváltozat mellett, a gótizáló terv elvetésével. Történt ugyan utalás a takarékosági szempontokra – inkább csak ürügyként, hiszen a két variáns között lényeges árbeli különbség nem volt –, a fő ok, mint ahogy láttuk, az volt, hogy „a renaissance stílusban készített terv egy középületnél mindenestre megkívántató szép ízlés követelményeinek, valamint azon rendeltetésre, melyre ezen épület használatni fog, – teljesen megfelel”. Értsd még ezalatt: a gótikus stílusú terv nem.

Hogy e döntést megértsük, a magyarországi kortárs építészet sajátosságaiból kell kiindulnunk. A romantika korában a gótikus stílus a világi középítkezésben – szemben pl. a kastélyépítkezéssel – elég csekély szerepet játszott, nem is tudott igazán gyökeret verni. Ennek okát részben abban kell látnunk, hogy a megelőző korszak nagy építkezései bizonyos telítettséget hoztak létre e területen, de az abszolutizmus gazdasági és társadalmi viszonyai is kedvezőtlenül hatottak. Másrészt a magyarországi gyakorlatban a romantika másik fő irányzata, a *Rundbogenstil*, ill. ennek változatai a középületek ese-

tében nagyobb közkedveltségnek örvendtek, mint a gótikus stílus. A csúcsíves építési mód népszerűségét az is csökkentette, hogy sokan a gótikát német eredetűnek vélték. A legjelentősebb gótizáló-romantikus világi középület a mai Budapesten, az egykori budai főreáliskola külföldről ideszakadt építész műve (Hans Petschnig, 1857–59). A gótizálás a Magyar Tudományos Akadémia pesti palotájának tervezésekor szenvedett látványos vereséget, amikor több gótikus pályamű elvetésével az épületet 1862–65-ben A. F. Stüler berlini építész tervrajzai alapján készítették el neoreneszánsz stílusban. A tervek elbírálását nagy hírlapi csatározás kísérte, az eset országos vitát váltott ki.⁶⁵ Az Akadémia az egyik első és nagyszabású példája a kora eklektikus neoreneszánsznak Magyarországon, melyet a hatalmas fejlődésnek induló Pesten, ill. Budapesten hamarosan számos középület követett. Így a Régi Képviselőház (1865–66), a Pesti Hazai Első Takarékpénztár (1866–68), a Margit Fürdő (1868–70), a Fővámház (1871–74) Ybl Miklóstól, vagy a Hungária szálló (1868–71) és a Főposta (1871–73) Szkalnitzky Antaltól. Szép számban emeltek hasonló stílusban magánpalotákat és bérházakat is, 1872-ben pedig megkezdődött a Sugár út kiépítése.

Nem véletlen tehát, hogy a városi közgyűlés neoreneszánsz városháza mellett döntött a korabeli viszonyok közt idejétmúlt és amúgy is idegenszerű gótikus tervváltozattal szemben. A stílusváltásban az időtényezőnek is szerepe volt. A gótikus modorú tervet 1869. augusztus 1-én fogadták el, a neoreneszánsz mellett először 1870 szeptemberében, illetve végérvényesen 1871 márciusában törtek lándzsát. Az eltelt alig egy-másfél év minden jel szerint a közízlésben jelentős változást, fordulópontot hozott, beköszöntött a reneszánsz indíttatású kora eklektika egyeduralkodója.

A múlt század második felében a magyarországi építészeti fejlődésére a német nyelvű államok döntő hatást fejtettek ki. Az Új Városháza azonban nem követte a kortárs német előképeket, a német területek fővárosaiban ugyanis – követve a történelmi hagyományokat – középkorias városházákat emeltek. Elsőként említhetjük a hatalmas méretű, tornyos „Rotes Rathaus”-t Berlinben, épült Waesemann tervei nyomán 1860–69-ben *Rundbogenstil*ben.⁶⁶ Münchenben, Pesthez hasonlóan, a régi városháza megtartásával emeltek újat 1867–70-ben, G. Hauberisser terve szerint, stílusa neogótikus.⁶⁷ A magyarok által sokszor mintaképnek tekintett Bécsben a városházára 1869-ben írtak ki nemzetközi pályázatot.⁶⁸ A beérkezett 64 pályaműből Friedrich Schmidtét fogadták el megépítésre, amire csak 1872–83-ban került sor. Az óriási épületkomplexum gótikus, üléstermében – akárcsak a pesti Új Városházában – a padok félkörívesen sorakoznak, a gazdag párkányszatra kazettás mennyezet támaszkodik.

A Németországon túli példák már nem mutatják a középkorias stílusoknak ezt a dominanciáját. Párizsban a reneszánsz eredetű városháza egy része 1871-ben leégett. Th. Ballu és P. J. E. Deperthes a megmaradt épületrészek felhasználásával és azokhoz alkalmazkodva, illetve általában a francia ízlésnek megfelelően neoreneszánsz tervet készített, mely alapján 1874–84-ben zajlott le az építkezés.⁶⁹ Londonban ebben az időben nem épült városháza. A 19. század második felének első évtizedeiben a közép-angliai iparvidék több gyorsan növekvő nagyvárosában emeltek jelentős épületeket e célra, a legnagyobbat Leedsben 1853–58-ban C. Brodrick tervei szerint.⁷⁰ Ez a valóban gigászi építmény klasszikus-neoreneszánsz stílusú, hatalmas tornyát hegyes kupola fedi. A leedszi példa több követőre talált Angliában, de a stílus nem vált egyeduralkodóvá.

Így a manchesteri városházára 1867-ben kiírt pályázaton A. Waterhouse pompás gótikus terve vitte el az első díjat, a nagyszabású épület 1868–77-ben készült el.

Steindl Imre elutasított gótikus tervváltozata az Új Városházához a magyarországi romantikus építészet végét jelzi. Nemcsak a gótizálás ment ki (egyelőre) a divatból, de maga a fennmaradt terv sem nevezhető már egyértelműen romantikusnak; a homlokzat szárazon aprólékos, élesen metszett tagozatai és díszai a historizmus szellemét idézik. Steindl e terve egyébként a nyerstégla homlokzattal és a középízalalt tengelyei fölött sorakozó hegyes kis oromzatokkal a német gótika világában gyökerezik.

A megvalósult épület neoreneszánsz ugyan, de hordoz magában néhány, a gótikára utaló vonást. Ilyen az emeleti homlokzatok mintás téglaburkolata, amely sajátos ellentétben áll a földszint plasztikus kőarchitektúrájával. Ugyanígy az utcai homlokzatok ablakainak szemöldökpárkányai és az udvari homlokzatok nyílásai, melyek alig észrevehetően bár, de csücsívesek. Az épületet bejárva a legszembeütőbb gótikus rész az öntöttvas szerkezetű lépcsőház. Stílusára az Új Városháza építéstörténetében, a menet közben bekövetkezett stílusváltásban keresendő magyarázat.

A nyerstégla homlokzat alkalmazása ebben az időben még ritkaság számba ment Magyarországon. Európában a múlt század derekán – a nemzeti építészeti hagyományoknak megfelelően – Angliában és Németországban volt jelentős nyerstégla építészet. Magyarországon természetesen Németország hatásával számolhatunk e tekintetben, és ez Steindl személyén keresztül az Új Városházára is érvényes. Az építését megelőző néhány évtizedben két jelentősebb pest-budai épületről tudunk, ahol a homlokzati burkolat nyerstégla, mindkettő osztrák-német építész alkotása: a már említett volt budai főreáliskola (Hans Petschnig 1857–59) és a pesti Dohány utcai zsinagóga (Ludwig Förster 1854–59). A fenti épületeken, akárcsak az Új Városházán, a homlokzatot váltakozó színű téglákból kirakott mintázat élénkíti, ami az Európában már több évtizede divatos polychromia korai hazai jelentkezése. Hasonló módon jövőbemutató jelentőségű az Új Városházán az égetett kerámia épületdísz, bár felhasználását elsősorban a költségek lefaragása tette szükségessé. Joggal jegyezte meg Edvi Illés Aladár 1896-ban: „Egyik első épülete újabbí éráknak, mely a nyers téglafal és terrakotta alkalmazásában előljárt.”⁷¹

Nem kevésbé jelentős a magyar építészet történetében az Új Városháza öntöttvas lépcsőháza. Az ötkarú díszlépcső elrendezésében a barokk palotaépítészet világát idézi, részletformái gótikusak. Steindl főműve, a budapesti Országház, hasonló kettősséget mutat barokkos alaprajzával és tömegelrendezésével valamint gótikus részletképzésével. A hatalmas, szinte szabadon álló lépcsőépítmény az eltérő stílus ellenére jól illeszkedik a neoreneszánsz épületbe. A gótikus stílus és az öntöttvas szerkezet párosítása, a konstrukció leplezetlen bemutatása elterjedt gyakorlat volt a kortárs Európában. Az öntöttvas építészet feltűnése egybe esett a gótizáló romantika térhódításával, s a vasat egyenjogúsították a hagyományos építőanyagokkal. E. E. Viollet-le-Duc francia építész, a gótika legnagyobb teoretikusa hozta kapcsolatba a csücsíves épületszerkezet és a vasarchitektúra gondolatát. Illusztrációkkal kísért, nagy hatású írásművei egész Európában, minden bizonnyal Magyarországon is ismertek voltak.

Az „öntöttvas gótika” viszonylag kevés korábbi magyar példáját ismerjük. Ilyen az angolos-gótizáló oroszvári (Rusovce) kastély (Franz Beer 1841–44) nagy csarnokának öntöttvas oszlopai.⁷² E modor kiemelkedő alkotása lett volna Mátyás Hugó meg nem

valósult terve a budavári Nagyboldogasszony-templomhoz (1853 v. 1854).⁷³ A tervlapon szereplő toronypár felső szakasza, a 15 öles sisak öntöttvasból készült volna „tiszta gótikus stílusban”.

Az Új Városháza lépcsőháza a maga nemében a legnagyobb és legigényesebb alkotás Budapesten, sőt valószínűleg az egész országban. Előképe talán Albrecht herceg berlini palotájának ötkarú öntöttvas lépcsőháza volt (K. F. Schinkel 1830–32), csak annak félköríves formálásával szemben Steindl a számára oly kedves csúcsíves megoldást részesítette előnyben. A magyar emléanyagból korai dátuma miatt is jelentős a Pesti Hazai Első Takarékpénztár elegáns, öntöttvas csigalépcsője (Károlyi Mihály utca 12., Ybl Mikós 1866–68).⁷⁴ Szerényebb kivitelben utóbb több lakóházban megjelennek vasszerkezetű lépcsők. Öntöttvas épületrészeket gyakran alkalmaztak udvarok függőfolyosóin is. A nem ipari jellegű épületek közül kiemelésre kívánczik még néhány, az 1850–70-es években emelt zsinagóga (pl. Pesten a Dohány utcai és a Rumbach utcai, vidéken a kecskeméti és a berettyóújfalui), itt a támaszok és a karzatok készültek vasból.

Az Új Városháza épületében találkozik a magyar építészet két viszonylag új eleme, a vasszerkezet és a nyerstégla felület. Együttes megjelenésük valami tartalmi közösséget is kifejez: a konstrukció, a textúra őszinte – ha úgy tetszik, *sachlich* – bemutatásának, egyfajta „tiszta” építészet megteremtésének igényét. A téglá és a vas hasonló együttes felhasználása később elsősorban az ipari építészet sajátossága lesz.

A közgyűlési terem jó arányai, impozáns összképe miatt érdemel figyelmet. Az épületben itt osszpontosulnak a képzőművészeti alkotások, az igényes iparosmunka, a nemes anyagok. A reprezentáció jogos igényeit kielégítő gazdag kialakítás némi ellentétben áll a homlokzat, a lépcsőház és az udvar puritánabb, ökonómikusabb megjelenésével.

Végül beszélni kell valamiről, ami nincs meg az Új Városházán, s a tervein sem szerepel. Ez a torony, a városháza-építészet – mind szimbolikus, mind praktikus okokból – szinte állandó kelléke.⁷⁵ Épületünk 1868-ban még városi törvényszéknek készült volna, torony ahhoz nem jár. 1870-ben rendeltetése megváltozott, de a meglevő terveket már alig módosítják. A torony építése jelentős többletköltséggel is járt volna. Azonkívül akkor még állt a Régi Városháza, tornya megfelelőképpen jelképezte a város világi vezetését, betöltötte a tűz- és óratorony funkcióját. Végeredményben építésszerűleg szerencsés a torony hiánya az Új Városházán. A súlyos főpárkánnyal lezárt, kiegyensúlyozott arányú *palazzonak* nyugtalanító hatást kölcsönzött volna, a szűk utcában pedig már eleve nem lett volna módja érvényesülni.

AZ ÉPÍTÉS, STEINDL IMRE⁷⁶

Steindl Imre (Pest, 1839. okt. 29. – Budapest, 1902. aug. 31.) tanulmányait, majd építési és oktatói tevékenységét mindvégig elkísérte és áthatotta a középkori építészet, elsősorban a gótika ismerete és szeretete. A Budán végzett műegyetemi tanulmányok után 1859-től a bécsi Képzőművészeti Akadémián folytatott stúdiumokat egy év megszakítással egészen 1867-ig.⁷⁷ Itt tanára Friedrich Schmidt volt, aki egy életre szó-

lóan irányt szabott tanítványa érdeklődésének és munkásságának. Steindl megfelelő értékeléséhez valamennyire ismernünk kell tanítómesterét is.

Friedrich Schmidt (1825–1891)⁷⁸ mint tizennyolc éves ifjú állt be a kölni dóm építkezésére, ahol különböző minőségben több mint tíz éven keresztül dolgozott. A középkorban félbemaradt épület befejezését egész Németország felbuzdulása kísérte, az egykori nemzeti nagyság ragyogó jelképét látták benne. Schmidt 1859-ben telepedett le Bécsben, az Akadémia tanára lett. 1860-ban felvették a Central-Commission für Denkmale tagjai sorába, ahol élete végéig tevékenykedett.⁷⁹ 1863-tól a Szt. István-székesegyház *Dombaumeistere*. Schmidt a század utolsó harmadának legjelentősebb gótizáló modorban alkotó építész Ausztriában. Egyik korai alkotása a bécsi Akademisches Gymnasium (1863–66), gótizáló, hegyes oromzatokkal tagolt nyerstégla építmény, amely talán az Új Városháza gótizáló tervváltozatának előképe volt. A bécs-fünfhause-ni Maria vom Siege-templom (1865–75) nagyszabású kupolaépítményével a budapesti Országháznak szolgált stíluselőzményül. Schmidt főműve a korábban már említett bécsi városháza. Számos purista épülethelyreállítás is fűződik nevéhez, ő restaurálta többek között az eredeti állapot radikális megváltoztatásával a pécsi székesegyházat (1882–1891)⁸⁰. Akadémiai tanárként tanítványaival járta a vidéket, műemlékeket mértek fel. Ebben Steindl Imre is aktív részt vállalt. Két másik Bécsben tanuló magyar diákkal, Schulek Frigyessel és Schultzs Ferencével részt vett Steindl a nevében is a középkort idéző *Wiener Bauhütte* megalapításában, amely a legnevesebb bécsi építőművészeket is tömörítette.⁸¹ A *Bauhütte* Bécs építészeti életének központja lett, a középkori műemlékekről készült rajzokat és felméréseket bemutató kiadványaiban helyet kaptak Schmidt tanítványainak munkái is. Az Akadémián Steindl legjelentősebb önálló tervrajza egy nagyterjedelmű királyi kastélyhoz készült gót stílusban.

Miután az ifjú építész 1867-ben hazatért Magyarországra, első munkája a városi törvényszék terve volt, amely – módosított formában ugyan és mint városháza – az első megvalósult alkotása is. Ezután további neoreneszánsz épületek következtek: a Budai Kereskedelmi és Iparbank palotája (Fő utca 4., 1871–72), az Állatorvosi Akadémia Rottenbiller utcai pavilonrendszerű épületei (1880–81), a régi Műegyetem Múzeum körüli épülete (1881–83) stb., de ezek művészi színvonala nem tudta megközelíteni az Új Városházáét. Közülük a bankpalota a legolaszosabb, a „legreneszánszabb”. A tanintézeti épületek, akárcsak az Új Városháza, nyerstégla épületek terrakotta tagozatokkal és díszítéssel. A Műegyetem sávós és hálószerű polychromiájával is az Új Városházát követi. Steindl az Országház tervezésénél-építésénél volt igazi elemében (1885–1904). Ez az alkotása a magyar architektúra egyik csúcsteljesítménye, a világ egyik legnagyobb és legpompásabb neogótikus építménye.⁸² A budapesti Rózsák terein álló Szt. Erzsébet-templom ugyancsak gazdag belső kiképzésű neogótikus épület (1895–1901).

Szót kell ejteni Steindl egyéb természetű tevékenységéről is. 1869-ben a budai Műegyetemen helyettes tanárként kezdte meg oktatói működését, majd 1870-től a középkori építészet szerkezet-tani és műtörténeti tanára. Mestere, Schmidt példájára hallgatóival bejárta egész Magyarországot, megismertette és lerajzoltatta a legszebb műemlékeket. Az 1870-es évek elejétől a purizmus szellemében több igen jelentős középkori épületet állított helyre, újított meg, köztük Vajdahunyad várát, a kassai székesegyházat, a bártfai Szt. Egyed-templomot. 1872-ben, alapításának évében a Műemlékek

Ideiglenes Bizottsága tagjai sorába választotta, s egyéb elismerések mellett 1898-ban a Magyar Tudományos Akadémia is felvette levelező tagjai közé. Néhány évvel halála után, 1905-ben megalakult a nevében középkorias csengésű Steindl-céh. A mester barátai és tisztelői alapították a „hazai artisztikus törekvések támogatására”.⁸³

Steindl működését megismerve egy *par excellence* neogótikus építész képe bontakozik ki előttünk. Ebben a stílusban alkot igazán nagyot, a középkori építészetet behatóan ismeri és az egyetemen oktatja, műemlékeket keres fel és rajzol, középkori épületeket „stílszerűen” restaurál. Szellemi előfutárait Európa olyan nagy építészei és teoretikusai közt kell keresnünk, mint az angol Pugin és a francia Viollet-le-Duc. Magyarországon csak barátja, Schulek Frigyes mérhető hozzá, bár Schulek munkásságának súlypontja a műemléki helyreállításra, Steindl az építésre esett.

Mindennek fényében nem meglepő, hogy Steindl az Új Városházához még akkor is beadott egy gótizáló tervváltozatot, amikor a városi közgyűlés azt már gyakorlatilag elvetette. Az építész ragaszkodását a neki oly kedves stílushoz tükrözik a megvalósult reneszánsz épületen fellelhető kisebb gótikus vonások. Az is érthető, hogy a fennmaradt gótikus homlokzatrajz archaizáló precízségével a neogótikus eklektikához közelebb áll, mint a Magyarországon korábban megszokott gótizáló romantikához. Steindl már nem mintakönyvekből tanulta a gótikát, hanem eredeti középkori emlékeken, a nemzeti múlt tudatától áthatva. Magyarországi működését számára kedvezőtlen időszakban kezdte, a gótizáló romantika már, a neogótika még nem volt divatban. 1870 és 1885 között az olasz reneszánsz indíttatású stílus mindent elsöprő sodra őt is arra kényszerítette, hogy hajlamai ellenére reneszánsz modorban tervezzen. Helyzete áttételesen hasonló Ybl Miklóshoz. Ybl művészi habitusának leginkább a neoreneszánsz felelt meg, de a kor szellemének parancsára romantikus épületek tervezésével kezdte pályáját. Az építész hatalmas egyéniségére jellemző, hogy így is a magyar romantika néhány legszebb épületét alkotta meg. Steindlt művészi alkata a gótika felé vonzotta szinte ellenállhatatlanul; mégis az Új Városházában képes volt a neoreneszánsz kora eklektika egyik legjelentősebb, legszebb magyarországi középületét létrehozni.

A jegyzetekben és a képek forrásjegyzékében használt rövidítések

BFL = Budapest Főváros Levéltára

BTM = Budapesti Történeti Múzeum

Kögyűlési jegyzőkönyvek = Budapest Főváros Levéltára:

IV. 1322. *Pesti levéltár, Pest város törvényhatóságának közgyűlési jegyzőkönyvei*. – (A közgyűlési jegyzőkönyvek anyagát rendszeresen ismertette a „Budapesti Közlöny”.)

Tervtár (közületi) = Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda,

Tervtár (korábban: Budapest Főváros Tanácsa V.B. Városrendezési és Építészeti Főosztály tervtára) ún. közületi részleg. (Itt jegyzem meg, hogy e részleg anyaga rendezetlen, így a tervlapokon kívül, amelyekhez hozzájutottam, tartalmazhat más, e tanulmányhoz fontos terveket is.)

Tervtár (23.961. hrsz.) = Fővárosi Ingatlanrendezési Iroda,

Tervtár (korábbi nevét lásd fent) a 23.961. helyrajzi szám alatt őrzött tervcsomóban.

1. A pesti városházáról általában: Budapest Lexikon. Bp. 1973. p. 1260. A Régi Városházáról: ZÁDOR A. – RADOS J.: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. pp. 96, 144–146., 335–336.
2. KOMÁRIK D.: Feszli Frigyes ismeretlen műve. Művészettörténeti Értesítő, XXI. (1972) 3. sz. pp. 244–248.
3. Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus II. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. Magyar Nemzeti Galéria 1981. augusztus–november. pp. 211–212., 7. sz. képtábla.
4. GÁBOR I.: Budapesti képeslapok. Bp. 1982. pp. 161–169. Új Városháza c. fejezet.
5. BEVILAQUA BORSODY B. DR.: A magyar serfőzés története, II. Bp. 1931. pp. 609–632.
6. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1867. nov. 27., No. 36. 910.*
7. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1868. jan. 29., No. 3557.*
8. BFL: IV. 1326/a. *Pesti levéltár, Mérnöki Hivatal iratai X. 1244/1868.* Három sokszorosított példány iratokhoz csatolva.
9. E szempontból a következő újságok szóba jöhető számaint néztem át: Budapesti Közlöny, Fővárosi Lapok, Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, Pester Lloyd.
10. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1868. márc. 23. No. 10. 380.*
11. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1868. szept. 16. No. 31. 144.*
12. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár: 531/1–10. Szkalnitzky Antal (1836–1878) a romantikus és koraeklektikus építészet egyik legjelentősebb magyar mestere. Tanulmányait Bécsben és Berlinben végezte, az utóbbi helyen tanára A. F. Stüler volt. Szkalnitzky tervei alapján épült a debreceni színház, Pesten az Egyetemi Könyvtár, a Hungária szálló, az ún. Thonet-udvar stb. Bizonyára a városi törvényszék tervezésével kapcsolatosan „1869-ben az igazságügyminiszter által ... kiküldetett Német-, Belga-, Francia- és Angolországba az ottani törvényszéki épületek tanulmányozására”. Sógorával, a nála kevésbé jelentős ifj. Koch Henrikkel (1840–1889) állt társas viszonyban. (HAUSZMANN A.: Szkalnitzky Antal emlékezete. Az Építési Ipar II. 38–90. sz. – 1878. szept. 22. pp. 323–325.)
13. CSÁNYI K.: Steindl Imre. Művészet, I. (1902) p. 335. Csányi, aki több Steindlről szóló írás szerzője, a műgyetemen Steindl tanársegédje, majd adjunktusa, minden bizonnyal látta a két tervvariánst. Különösen a gótikus változatot találta jól sikerültnek: „ez utóbbi terv két emeletes homlokzatának rajzán nyilatkozik meg a mester formaismerete és művészi tudása. Arányai nemesek, díszítése egyszerű, az épület jellegének megfelelő.” – Steindl pályaművére vonatkozólag eredménytelenül néztem át a Magyar Országos Levéltár tervgyűjteményének szóba jöhető állagairól készült jegyzéket; a BFL XV. 17/d. jelű szekcióját (Fővárosi Közmunkák Tanácsának tervei); az Országos Műemléki Felügyelőség tervtárát; a BTM Kiscelli Múzeum tervtárát; a Tervtárban (közületi és 23.961. hrsz.) őrzött terveket. A Magyar Építészeti Múzeum kezelőjének tudomása szerint Steindl e témájú terveit nem vásárolták; az egykor a Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézetében őrzött múlt századi tervek már nincsenek meg.
14. A bizottság bizonyára nemcsak Steindl „ügyessége” és „tehetségei” miatt vette ezt a javaslatot, ebben az is közrejátszhatott, hogy a törvényhatósági tagok közt rendszeresen találkozhatunk Steindl Károly és Steindl Rezső nevével, akikben az építész rokonait sejtjük. Steindl Károly valószínűleg azonos Steindl Imre apjával, a hatvani származású pesti ékszerésszel és aranyművessel, fővárosi háztulajdonossal, aki 1886-ban 84 éves korában halt meg. Vasárnapi Újság, XXXIII. (1886) p. 225.; FOERK E.: Steindl Imre emlékezete. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, LXVI. (1927) 45–50. sz. p. 305.
15. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1869. júl. 9. No. 15. 385.*
16. Erre vonatkozóan is lásd a 13. jegyzet második felében mondottakat.
17. BFL: IV. 1326/a. *Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai X. 1252/1869.*
18. BFL: IV. 1303/f. *Pesti levéltár, tanácsi iratok IX. 25/1869 folió 47–49.*
19. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1869. okt. 9. No. 28. 526.*
20. *Közyűlési jegyzőkönyvek 1870. jan. 12. No. 1631.*
21. Tervtár (közületi)

22. BTM Kiscelli Múzeum, Tervtár: L 62. 426.2. – A Fővárosi Lapok, VII. (1870) 138. sz. p. 597. számában jún. 28-án adja hírül: „Steindl Imre a mérnök-egylet körében bemutatott terve szerint: Pest második városháza háromemeletes lenne, goth stylon”.
23. A terv eredetijét nem találtam, erre nézve is érvényesek a 13. sz. jegyzet második felében mondtak. A tervlapról készült üveg-negatív az Országos Műemléki Felügyelőség fényképtárában: 76.263. lelt. sz. – Az épület négy terve szerepelt az 1873-as bécsi világkiállításon, a katalógus szerint „projectirt, und theilweise ausgeführt von Architect. Emerich Steindl, Aquarell von Friedrich Schulek.” (Ungarn auf der Wiener Weltausstellung 1873. Special-Catalog. Bp. 1873. p. 237.) Steindl Imre öt, az Új Városházát ábrázoló vízfestményt küldött a bécsi Képzőművészeti Akadémia 1877-es kiállítására. (WURZBACH, CONSTANT VON: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, XXXVIII. Wien 1879. p. 62.) A budapesti millenniumi kiállításon látható volt a homlokzat és a közgyűlési terem első – vagyis bizonyára gótizáló – terve vízfestményen. (Ezredéves Országos Kiállítás 1896. A Képzőművészeti csoport képes tárgymutatója. Bp. 1896. pp. 30–31.) Talán a tárgyalat homlokzatrajz azonos valamelyik kiállításon bemutatottal, amelyet Steindl külön díszes másolatban készített el. Ezt látszik alátámasztani a tervlap igen gondos kivitele és az akvarell technika alkalmazása, valamint a datálás és minden hivatalos feljegyzés hiánya.
24. Pesti Napló, XXI. 228. sz. – 1870. szept. 22. Reggeli kiadás. – A megvalósult épület felmérési alaprajzai a Budapest-fővárosi középületek, I. Füzet. Bp. 1891. c. kiadványban.
25. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1870. jan. 12. No. 1631.
26. BFL: IV. 1325/a. Pesti levéltár, a számvetőség iratai. Szerződések No. 1632.
27. Uo. No. 1680. A szerződés kelte 1870. máj. 2. Buzzi Bódog (1829–1875) Lembergben és Bécsben tanult építészetet. Pesten 1868-ban kapta meg az építőmesteri jogot, Kauser és Frey társaként működött, illetve számos építőmesteri megbízatásnak tett eleget. (KOMÁRIK D.: Építész-képzés és mesterfelvétel a XIX. században. Pesti mesterek és mesterjelöltek. Építés-Építészettudomány, III./1971/4. sz. p. 393.)
28. Fővárosi Lapok, VII. (1870) 73. sz. p. 310. Fővárosi Hírek c. rovat.
29. BFL: IV. 1326/a. Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai X. 1244/1868. 1870. júl. 5-én kelt megjegyzés egy koábbi iraton.
30. RÖMER F.: A régi Pest. Történelmi tanulmány. Bp. 1873. pp. 70–71.
31. Magyarország és a Nagy Világ, VI. (1870) 29. sz. p. 347.
32. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1870. szept. 21. No. 30. 453.
33. Fővárosi Lapok, VII. 218. sz. – 1870. okt. 4. p. 947.; Magyarország és a Nagy Világ, VI. 41. sz. – 1870. okt. 9. p. 491.
34. Tervtár (közületi)
35. Budapesti Közlöny, 1871. 74. sz. p. 1690.; Fővárosi Lapok, VIII. (1871) 61. sz. p. 279.; Pester Lloyd, XVIII. (1871) 74. sz.; Pesti Napló, XXII. (1871) 74. sz. Reggeli kiadás.
36. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1871. márc. 29. No. 11. 215.
37. Erről a Budapester Bau-Zeitung a következőket írja: „Sämmtliche Arbeiten sind nach den Zeichnungen des Professor Steindl mit künstlerischen Geschmacke zur Ausführung gebracht.” (IV. Nr. 9. – 28. Februar 1875. p. 66.) – A Tervtárban (közületi) számos eredeti részlettervet őriznek.
38. Schulek Frigyes (1841–1919) később a magyar eklektikus építészet kiemelkedő képviselője, saját tervezésű épületei mellett igen jelentősek műemléki helyreállításai. Közreműködéséről az Új Városháza terveinek elkészítésében a nagyobb lexikonokon kívül megemlékezik MEDGYASZAY BENKŐ I.: Schulek Frigyes. Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye, XLV. (1911) 48. sz. p. 596.; B. FORSTER Gy.: Schulek Frigyes t. tag emlékezete. Bp. 1925. p. 10.; CSÁNYI K.: Steindl Imre emlékezete. Klny. a Technika, 1939. évi 10. számából p. 2.
39. A Fővárosi Tanács gazdasági hivatalában. – A Tervtárban (közületi) is őriznek egy kisebb részletterajzt Schulek aláírásával. V.ö. továbbá 23. jegyz.
40. Közgyűlési jegyzőkönyvek 1873. ápr. 16. No. 15. 419.
41. BFL: IV. 1326/a. Pesti levéltár, a Mérnöki Hivatal iratai 274/1873. X. csomó.
42. Magyarország és a Nagy Világ, IX. 37. sz. – 1873. szept. 14. pp. 460, 462. Itt arról is szó van, hogy elképzelhető több környező ház kisajátítása és lebontása, amely által a nagy középületet megillető szabad tér jött volna létre.

43. Vasárnapi Újság, XXII. (1875) 10. sz. p. 157. – Az eseményről beszámol még: Fővárosi Lapok, 1875. p. 273.; Budapester Bau-Zeitung, IV. (1875) 9. sz. p. 66.
44. JAKOBY P.: Budapest kézikönyve adatgyűjtemény alakjában, I. Bp. 1918. p. 112.
45. Felsorolásukat I. a 43. sz. jegyzetben idézett lapokban.
46. Az Oetli- és a Ganz-gyár a Schlick-féle üzem mellett az ország olyan legjelentősebb gyárjai voltak, ahol kifejezetten épületszerkezetek tervezésével, készítésével és összeszerelésével foglalkoztak. Az Oetli-üzem már 1857-ben működött, Ganz Ábrahám gyára 1845-ben kezdte meg a termelést. (CSÁSZÁR L.: Korai vas és vasbeton építészetünk. Bp. 1978. pp. 42–44.)
47. Marchenke Vilmos (1842 ?–1915) díszítő szobrász, a hetvenes évektől iparának legfoglalkoztatottabb mestere, egyebek közt részt vett a budapesti Egyetemi Könyvtár, az Operaház, a lipótvárosi Bazilika építkezéseiben. (NEMES M.: A kőbányai templom története. Ars Hungarica, 1980/I. pp. 144–145.)
48. Teuchert Károly és Siletti Fortunato megtalálható az 1873–75-ben épült Egyetemi Könyvtár mestereinek jegyzékében is. (Budapester Bauzeitung, IV. Nr. 41. – 10. Okt. 1875. pp. 265–267.)
49. Dávid Mihály (1830 k.–1890 k.) készítette a Bem rakparton álló Andrássy-palota és a Múzeum körüli egyetemi épületek finomművi rácszatát is. (PEREHÁZY K.: Budapest utolsó száz esztendejének kovácsoltvas-művészete és jelentősebb mesterei. Építés- Építészettudomány, VIII. (1976) 3–4. sz. p. 393.)
50. DR. ORSZÁGH S.: Budapest középítkezései 1868–1882. Bp. 1885. p. 221.
51. Fővárosi Lapok, XII. (1875) p. 213.
52. Budapest főváros törvényhatósági bizottságának tekintetes közgyűléséhez jelentése a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmánynak 1880. évi működéséről. Bp. 1881. pp. 12–14.
53. Lotz Károly (1833–1904) Pesten, majd Bécsben, Rahl magániskolájában tanult festészetet. Életművének két műfaja az intímebb hatású életkép- és a monumentális festészet volt. Freskókat készített a pesti Vigadó, a Károlyi-palota, a Nemzeti Múzeum, az Operaház stb. számára. (YBL E.: Lotz Károly élete és művészete. Bp. 1938.)
54. A Fővárosi Képzőművészeti Bizottság jelentése a tíz éves működéséről. 1880–1890. Bp. 1891. p. 11.
55. Budapest főváros törvényhatósági bizottságának tekintetes közgyűléséhez jelentése a Fővárosi Képzőművészeti Állandó Bizottmánynak 1882-ik évi működéséről. Bp. 1883. p. 26.; L. az 54. sz. jegyzetben i. m.; SEENGER E.: Kratzmann Ede első budapesti üvegfestő működése. In: Tanulmányok Budapest Múltjából VI. Bp. 1938. p. 193. Kratzmann Ede (1847–1922) müncheni képzettségű üvegfestő, színes ablakai számos budapesti templomot díszítenek.
56. L. az 54. sz. jegyzetet.
57. Jungfer Gyula (1841–1908) a korszak legkiválóbb műlakatosainak egyike. Hosszas külföldi vándorút után műhlyét 1866-ban nyitotta meg. Alkotásai nagyobb budapesti középületeken, számos lakóházon látható, pl. a Fővámház, Országház, Operaház, Vigadó. (PEREHÁZY K.: Jungfer Gyula és iparművészeti fémáru gyára. Építés- Építészettudomány, XI. (1979) 3–4. sz. pp. 285–387.)
58. Tervtár (23. 961. hrsz.)
59. Fővárosi Közlöny, XXXVI. (1925) 21. sz. pp. 257–259.
60. Tervtár (23. 961. hrsz.)
61. SCHOEN A. – KARDOS GY. – ZAKARIÁS G. S.: Budapest műemléki kárai 1944/45-ben. 1950. (Kézirat a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjteményében.)
62. Budapesti Műemlékfelügyelőség, irat- és tervtár.
63. Fővárosi Lapok, XII. (1875) p. 213. Fővárosi Hírek c. rovat.
64. KOMÁRIK D.: A romantika építésze Magyarországon. Kandidátusi disszertáció Bp. 1978. (Kézirat)
65. Az Új Városháza is adott alkalmat a Henszlmann Imre nevével fémjelzett körnek arra, hogy a gótikus stílust pártoló nézeteiknek hangot adjon. Ez a korábbi sajtópolémiaiához képest már erőteljen utóvédharc volt csak. A névjelzés nélküli írást az alábbiakban idézzük:
„(Egy monumentális épülettől megfosztattunk)
 Steindl Imre a lipótvárosi utcában építendő városházát a fővároshoz illő sztylben tervezte és a

- város azt el is fogadta. Azonban egyszerre eszébe jut a képviselőknek a *góth sztyl* elvetni, és a tervező építésznek tudtára adatik, hogy a meglevő alapokra más, kevésbé költséges palotát, vagy éppen közönséges bérházat építsen; mintha éppen annyi emlékszerű építménnyel bírnánk, és egy főváros magának nem tudna illő hajlékot felépíteni. A góth-sztyl nem baj, s ha a költség nem jó kérdésbe hiszen lehet azon sztylben egyszerűen is építeni, de gondolnók meg azt is, hogy éppen ezen sztyl szakába esik hazánk legdicsebb korszaka, és hogy idővel szaporodván ezen korszakra emlékeztető nyilvános építményeink, magára e korra is élénken emlékeztethetnének.” (Archaeológiai Értesítő, IV. 1. sz. – 1870. nov. 1. p. 23.)
66. DR. MÜLLER, H.: Neostile. Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1979. pp. 55–56, 15. sz. kép.
67. KLASSEN, L.: Grundrissvorbilder von Gebäuden aller Art. Abth. IX. Gebäude für Verwaltungszwecke. Leipzig é. n. (1890-es évek) pp. 748–749.
68. Uo. pp. 753–763.
69. Uo. pp. 763–786.; HITCHCOCK, H.-R.: Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. The Pelican History of Art. Fourth (second integrated) edition. Harmondsworth 1977. pp. 81–82.
70. DIXON, R. – MUTHESIUS, S.: Victorian Architecture. London 1978. pp. 142–181. Monumental public architecture c. fejezet.
71. EDVI ILLÉS A.: Budapest műszaki útmutatója. Bp. 1896. pp. 136–137.
72. Magyar Országos Levéltár: P. 421. A Keglevich család levéltára V. Gróf Keglevich János levelező naplói 12. N. 31. füzet 910. tétel.
73. KOMÁRIK D.: Mátyás Hugó, 1829–1922. Építés-Építészettudomány, II. (1970) 1–2. sz. pp. 128–129.
74. A vasarchitektúráról I. CSÁSZÁR 46. sz. jegyzetben i. m. pp. 62–67.
75. MOJZER M.: Torony, kupola, kolonnád. Bp. 1971. pp. 21–22.
76. Steindl Imréről még nem készült monográfia. Az összefoglalásban elsősorban életének és munkásságának főbb vonásait, különösen első időszakát próbálom áttekinteni. Ehhez felhasználtam a Csányi Károly által írt nekrológot (Művészet, I. /1902/ pp. 334–339.; a Magyar Iparművészetbe és az Építő Iparba is írt Csányi megemlékezést, de jóval rövidebbet), valamint a főbb kézikönyveket, pl. SZINNYEI J.: Magyar írók élete és munkássága, XII. Bp. 1908. 1435–1437. hasáb.; DR. KISMARTY-LECHNER J.: Építőművészetünk a XIX. század második felében. Bp. 1945. pp. 63–70.; Művészeti Lexikon IV. Főszerk.: ZÁDOR A. és GENTHON I. Bp. 1968. p. 353. („Steindl” címszó MOJZER MIKLÓStól); MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867–1967. 2. kiad. Bp. 1970. pp. 30–31.; Magyar művészet 1890–1919. Szerk.: NÉMETH L.: I. köt. Bp. 1981. pp. 190–191., továbbá DR. SISA J.: Steindl Imre. Magyar Építőművészet 1982/5. pp. 56–59.
77. FLEISCHER GY.: Magyarok a bécsi Képzőművészeti Akadémián. Bp. 1935. p. 87.
78. THIEME, U. – BECKER, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXX. Leipzig 1936. pp. 139–140.
79. HELFERT, FREIHERR VON: Friedrich Freiherr von Schmidt. † „Mittheilungen der. k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale” XVII. (1891) 1.
80. DERCSÉNYI B.: A pécsi székesegyház. Bp. 1969.
81. L. KISMARTY-LECHNER 76. sz. jegyzetben idézett művét, p. 57.; SZALAI I.: A Halászbástya. Bp. 1962. p. 8.
82. ZÁMBORSZKY I.: A magyar országház. Bp. 1937.
83. Művészeti Lexikon, IV. Főszerk.: ZÁDOR A. és GENTHON I. Bp. 1968. p. 353.

A képek forrásjegyzéke

- 27–29. BTM Kiscelli Múzeum, tervtár
- 30., 32., 35–38. Tervtár (közületi)
- 31. Országos Műemléki Felügyelőség, fényképtár
- 33–34., 43. Budapest-fővárosi középületek. Kiadja a főváros közönsége. I. füzet. Bp. 1891.
- 39., 44., 47. Fotó Klösz György. BTM Kiscelli Múzeum, fényképtár
- 40., 42., 45. Fotó Szilágyi Edit
- 41. Fotó Klösz György. Császár László gyűjtése
- 46. Fővárosi Tanács, gazdasági hivatal

KAZINCZY FERENC ÉS A MŰGYŰJTÉS

Kazinczy Ferenc gazdag irodalmi hagyatékából, leveleiből számtalan idézet hozhatunk képzőművészeti ízlésének megvilágítására, de az azt legjobban demonstráló, sokágú műgyűjteménye nem maradt fenn egészében.¹ A sárospataki kollégiumban és a sátoraljaújhelyi levéltárban ugyan tanulmányozhatjuk Kazinczy metszetgyűjteményének egy-egy részletét, de ez az együttes Kazinczynak csupán egyféle — bár jelentékeny — gyűjtői tevékenységébe, történelmi szempontú képgyűjtésébe adhat betekintést.² Kazinczy leveleit olvasgatva azonban számos helyen találunk utalást egy aktuális, modern ízlésű metszetgyűjteményre is, mely főleg az általa kedvelt klasszikus művek reprodukciós metszeteiből, francia és osztrák tájképekből állt.³

Kazinczynak nagyjából kétféle irányú — egyrészt történeti, másrészt esztétikai szempontú — műgyűjteménye volt. A pataki kollégiumban őrzött harminc kötetnyi metszet elsősorban Kazinczy történelmi érdeklődésének illusztrálásához elsőrendű forrás.⁴ A metszeten, mellékleteiken itt-ott nyoma maradt annak is, hogy Kazinczy a művek, metszetek alkotóit különféle lexikonokból azonosítani igyekezett, azonban gyűjteményének ebben az ágában nem művészeti szempontokat követett.

Az 1081 metszetet ma is az eredeti kötésekben őrzik, előlapjaikon Kazinczy saját kezű, latin nyelvű tartalomjegyzékével. Ez a harminc kötet nemcsak az egyes metszeteket, képeket tekintve, hanem összeállításában is gyűjtőjének eredeti szempontjait őrizte meg, így ritka értéke a magyar műgyűjtés történetének is. A kollekció 1806-ban került a pataki kollégiumba, mikor Kazinczy, megszorulván, kénytelen volt eladni azt. A Patakra került ezernél több metszet korántsem jelentette gyűjteménye nagyobbik részét. Röviddel ezután, 1809-ben anyagi nehézségei miatt ismét vevő után kellett néznie. Ekkor eladott gyűjtemény-részlete, mely egy bizonyos könyvanyagon kívül 1511 metszeteiből állt, Jankovich Miklóshoz jutott, így lett ez utóbbi révén a Nemzeti Múzeum gyűjteményének része.⁵ Itt ma azonosíthatatlanul, az eredeti katalógusszámozástól megfosztva, nagyjából a Történeti Képcsarnok lapjai közé besorolva húzódik meg. A Széchényi Könyvtár kéziratárában azonban megtalálható Kazinczynak e lapokról és a Jankovichnak eladott könyvgyűjteményről készített kéziratos katalógusa.⁶ Ennek révén, valamint a Patakon őrzött metszetei révén képet alkothatunk Kazinczy igen mély történeti képismeretéről. Fontos megjegyeznünk, hogy e metszetek mind a két alkalommal csak kísérői, mondhatni kiegészítői voltak egy nagyobb részt

magyar vonatkozású művekből álló könyvgyűjteménynek, mintegy történeti segédanyagul szolgálva azokhoz. Ezekon kívül tudomásunk van még Kazinczy egy harmadik történeti metszet- és kéziratgyűjteményéről is, melyet a sátoraljaújhelyi levéltárnak ajándékozott.⁷

A pataki kollégiumban őrzött metszetköteteket közelebről szemügyre véve megállapíthatjuk, hogy a 461 arcképből, 363 városábrázolásból és a 119 térképből álló gyűjtemény túlnyomó többségében könyvekből kivágott metszetekből áll. Ezeket valószínűleg Kazinczy ragasztotta albumokba, méret szerint és nagyjából tematikus elrendezésben.⁸ A lapok egy részénél megfigyelhető, hogy már albumba kerülésük előtt egy másik papírlapra voltak felragasztva, így valószínű, hogy Kazinczy ily módon, könyvekből kiszedett állapotban, tematikus gyűjtésben vásárolta azokat. 1806-ban Teleki Sámuelhez írott levelében említi, hogy e metszetek egy része egy Rott nevű német antikváriustól származik, aki felosztatott bajorországi kolostorokban szedegette össze azokat. Kazinczy e vásárlás kapcsán több láda könyvről és képek „centurióiról” beszél.⁹ Rott, akinek felesége kassai származású volt, több magyar könyvbaráttal, köztük Schwantner pesti professzorral is kapcsolatban állt.

A metszetek csoportosításáról szólva megállapíthatjuk, hogy Kazinczy a magyarok képmásait, összesen 163 metszetet és a Habsburg vonatkozásúakat elkülönítette. Ez utóbbiak közül külön albumba ragasztotta az általa nagyra becsült Mária Teréziára és családjára vonatkozó darabokat, és ismét külön kötetekbe sorolta a lengyel és török hírességek képmásait is.¹⁰

A portrégyűjtemény 17. századi anyagának legbecselesebb darabjai közül Elias Wiedemann metszeteit, köztük az 1647-re datált unikális IV. Ferdinánd-képmást és az 1649–51 között megjelentetett „Hungariae Heroum Icones” sorozat néhány darabját kell megemlítenünk.¹¹ Ezek mellett a Wiedemanni metszeteket előképül felhasználó „Ortelius Redivivus et Continuatus”-ból és a Mathias Merian által 1635-ben kiadott Theatrum Europaeumból való metszeteket említhetjük.¹²

Kazinczy maga a metszetek forrásait is igyekezett felkutatni és részben ismerte is azokat. A Hazai Tudósításokban 1807-ben közölte a Patakra eladott mappák közül a Lazius-féle térképet, mint az első Magyarországot ábrázoló művet. Hamarosan kiderült ugyan, hogy az elsőség dolgában tévedett, mivel nem ismerhette a térkép kiadásának körülményeit.¹³

Kazinczy történetírói munkássága az oknyomozó történetkutatás egykorú kísérleteihez kapcsolódott, úttörő jelentősége azonban a történeti életrajz hazai megteremtésében volt. Ebbeli törekvéseinek tükrre metszetgyűjteménye is. A hiteles képmások iránti érdeklődése az általa igen becsült adatgyűjtő történészek, legfőképpen Kováchich Márton György és Cornides Dániel törekvéseivel hozható párhuzamba.¹⁴

E téren példaként állhatott előtte Ráday Gedeon gyűjteménye is. Ráday módszerezen kerestette a hiteles képmásokat, majd a megszerzett metszetekről egyforma méretre nagyított, metszetet utánzó, hamuszín olajképeket festetett. E galériáját „Icones eruditorum Hungarorum”-nak nevezte. A „Hungari eruditi”, kiművelt magyarokon nemcsak a királyokat, fejedelmeket – Szent Istvántól Bethlen Gáborig –, hanem a hadvezéreket és egyházi méltóságokat is értette, ezenfelül a teológusokat, a jogtudorokat, neves orvosokat, történészeket és piktorokat is, Dürertől Kupeczkýig. Ez a portrégaléria éppen azért nagy jelentőségű, mert bár magában foglalta a korábbi ösgalériák és

királysorozatok hagyományát is, túllépte a nemesi történelemszemlélet kereteit: a múlt szellemi nagyságait is odaállította a politikai történet nagyjai mellé.¹⁵

A magyar művészettörténet tudománytörténetéhez tartozik, hogy itt, Ráday portrégalériájában jelent meg először Dürer mint magyar festő. Ráday Gedeon Sandrartra támaszkodva vélte magyar születésűnek Dürert, s ezzel egyik forrásává lett annak a hagyománynak, mely őt még századunkban is szívesen sorolta a magyar festők közé. Kazinczy nem osztotta Ráday nézetét, finoman különbséget téve a két kifejezés, „Magyarországon született” – ahogyan Sandrart mondta – és „magyar születésű” között.¹⁶ Ráday egyik inspirálója és segítője galériájának összeállításában Cornides Dániel volt, aki a ritka metszetek felkutatásával a gyűjtemény gyarapodását szívesen segítette. Kazinczy, mint említettük, jól ismerte ezt a gyűjteményt, de – mint azt a Dürer-kérdésben elfoglalt álláspontja is mutatja – kritikusabb szemléletű volt Ráday-nál. A történeti képmások gyűjtésében nem törekedett olyan teljességre, mint Ráday, aki – ha nem talált hitelesnek tekinthető metszetábrázolást – pénzokról másoltatta le a múlt nagyjainak képét.¹⁷ (Így történt Mátyás király vagy II. Ulászló portréjának esetében.) Hogy Kazinczy a hiteles képmásokat történeti forrásként használta fel, arra legjobb és legismertebb példa, ami a Zrínyi kirohanása című képpel esett meg. Peter Krafft, a kép festője a szigetvári hős helyett a poéta Zrínyit festette a jelenetre. Kazinczy a metszeteket híva tanúságul szót is emelt ezért József nádornál.¹⁸

A metszetek mellett Kazinczy gyűjteményében néhány nagyobb méretű történeti képmás is volt, melyek közül Rákóczi Ferenc olajportréját (Kaergling másolatában) és Kracker három festményét, Martinuzzi és Eszterházy Imre egészalakos és Széchenyi Pál félalakos képmását kell megemlítenünk. Ez utóbbi ma a sárospataki múzeumban van. Kazinczy Krackert többre becsülte, mint Maulbertschet.¹⁹

Arcképek iránti érdeklődése nemcsak a történeti képmásokra terjedt ki. Míg azonban a régmúlt nagyjainak képmásai esetében fő szempontja az ábrázolás hitelessége volt, a kortársairól vagy magáról festetett portréktól – klasszicizáló ízlésének megfelelően – bizonyos idealizálást is megkövetelt.²⁰ 1805-ben Kis Jánoshoz írt levelében így fogalmazta meg ezt: „a szép szép is legyen, ne csak igaz...” Közismert, hogy sokszor örököttette meg magát és erre buzdította barátait, író- és költőtársait is. A barátaitól kapott arcképekből egész kis galéria kerekedett ki. E gyűjteményben, vagy – mint ő nevezte – „Larariumában” függött többek között Virág Benedek, Báróczy Sándor, Uza Pál, Szentmarjai Ferenc, Verseyhy Ferenc, Ferenczy István, Cserey Farkas képmása is.²¹

Leveleiben számos igen részletes kritikát, elemzést találhatunk a maga, vagy mások portréiról, de szívesen hódolt a kor divatos foglalatosságának, az árnykép készítésnek, vagy mint ő nevezte, az árnyékrajzatoknak is. Ennek közismert módszere az volt, hogy a gyertya fényében a falra vetülő árnyékot körberajzolták. Kazinczy kezétől egy csokorra való fennmaradt belőlük a Tudományos Akadémia Könyvtárában.²²

A fizionómia iránti érdeklődés jellegzetes jelensége, mondhatni divatja volt a kor-nak, különösen Goethe körében. 1775-től kezdve jelentek meg Johann Gaspar Lavater Európa-szerte nagy hatást kiváltó „Physiognomische Fragmente zur Beförderung und Menschenkenntnis und Menschenliebe” című művének kötetei.²³ Lavater e művében azt hirdette, hogy – a test és lélek szoros kapcsolatban lévén egymással – a lélek harmóniája, szépsége kihat az arckifejezésre és megfordítva: az arcvonások harmóniája a

lélek szépségére utal, arról vall. Eszerint az ember képmásából, főként árnyképéből a lélek sajátosságaira is következtetni lehet. Lavater nemcsak a kortárs hírességek árnyképeit használta fel elmélete igazolására, hanem az általa hitelesnek vélt történeti képmásokat, gyakran éremábrázolásokat is.

Talán nem tévedünk, ha Kazinczynak a hiteles képmások iránti érdeklődésében nemcsak a történeti hűség újszerű szempontját, hanem mondhatni, sajátos esztétikával rendelkező fiziognómiai érdeklődést is látunk. Amikor a múlt nagyjainak vagy a kortársaknak a portréit gyűjti, nemcsak hiteles tényeket kutató történész, hanem szépíró is, aki a physiognómia sajátos esztétikájában az emberi lélek és jellem ismérveit keresi.²⁴

Az árnyékrajzolatok nemcsak az ismerősök arcvonásainak, hanem lelki karakterének felidézésére is szolgáltak. Kazinczy, Sárközy István és felesége árnyképeiről szólva, így fogalmazta meg ezt: „Képeitek annál kedvesebb nekem, mivel tulajdon kezéd műve.” Majd így kiált fel: „Tiszteletre méltó lelkek árnyai!” Tehát az árnyékrajzolat nemcsak a test, hanem a lélek képe is, vallja Kazinczy.²⁵

A lavateri, modern fiziognómiai teóriák Kazinczy szemléletében nem kerültek ellentétbe azzal a régi görög irodalmi hagyománnyal, mely szerint a festőművészet a kedvese árnyékát a homokban körberajzoló szerelmes leánytól ered. E témáról, Ferenczy Pásztorleánykájáról – melyet Kazinczy nevezett el Graphidionnak – tudjuk, verset is írt.²⁶

Lavater²⁷ az arcvonások, elsősorban a profilrajzok mellett bevonta vizsgálódásai körébe a kézírást is. Leveleiből valóságos kézírás-gyűjtő szenvedélyre következtethetünk. Mint írja 1815-ben: „A jól vagy rosszul nevezetes emberek kézíratai a szerint érdemlik figyelmünket, mint az ő arcképeik, magunk sem értjük, mint esik meg, de érezzük, hogy hozzájuk, a nem ismertekhez közelebb tétetünk, midőn képeiket látjuk, midőn illelhetjük a papirost, mellyen kezek nyugodott...”²⁸

Kazinczy gyakran kapott barátaitól, ismerőseitől, így Ponori Thewrewk Józseftől, Nagy Gábortól, Desseffy Józseftől, Majláth Jánostól, Cserey Farkastól is autográfákat, de maga is küldött nekik hasonlókat. Ezek hol eredeti példányok, hol őáltala készített másolatok voltak.²⁹

Ez a különös tény azt mutatja, hogy Kazinczy felfogása szerint a kézírás vagy akár a képek, festmények értékét elsősorban a rajz, a vonások adják, és becsüket nem érinti jelentős mértékben, ha másolatok. Autográfiai gyűjteményét is igen értékesnek vélte, nemcsak azok tartalma, hanem az azt felidéző kézvonások miatt is, mint egy helyen írja, nem sokat gondol vele, hogy az csak egy háztartási cédula, mert az csak arra való, hogy a „saját kezek írásbeli gyűjtemény növekedjék”. Úgy tervezte, hogy ezekből a kézírásokból gyermekei számára hitbizományt létesít.³⁰

Hasonló szempontokat figyelhetünk meg Kazinczy esztétikai indítatású képgyűjteményében is, melyet csupán leveleinek utalásaiból és csak részben tudunk rekonstruálni. Ez a gyűjtemény az általa kedvelt festmények másolataiból állt.³¹ Nemcsak azért vett másolatokat, mert eredetire nem futotta pénzéből, hanem azért is, mert úgy becsülte ezeket, mint az eredeti invenció tükörképeit.³² Mikor más gyűjtőknek tanácsot adott, akkor is inkább másolatokat ajánlott. Ilyen értelemben írt például Fáy Jánosnak is: „a közepes originálok helyett vegye meg Niedermanntól Rembrandt anyja képét, mit a Belvedereből másolt”.³³ Gyűjteményében volt³⁴ Carlo Dolci Madonnájának

másolata (melynek eredetije korábban Mária Terézia szobájában függött), Coreggio Íj-faragó Ámora, melyet most Parmeggianino művének tart a szakirodalom, Van Dyck Judit és Holofernesének másolata Nikolaus Kliemeschtől – amelyet később Jankovichnak adott el – szintén Van Dyck után festett néhány fej, valamint Raffaello és Cignani képei után készült metszetek.³⁵

Kazinczy gyűjtői magatartásában az a – gyökereiben a reneszánszba visszanyúló – felfogás érvényesült, amely szerint a mű értékét az idea, az ideát tükröző rajz adja. Nem anyagi okok miatt, de sajátos ízlés folyományaként Kazinczy értékfogalma eltért az őt közvetlenül követő nemzedékétől. Így Jankovichcsal 1809-ben váltott levelezéséből kiderül, hogy a már említett gyűjtemény felajánlása után Jankovich számára az első kérdés az volt, vajon a kéziratok eredetiek-e vagy másolatok; Kazinczy ezzel szemben határozottan megkülönböztette a történelmi értéket a művészi értéktől.³⁶ A pesti vármegyegyűlés palotájának képeiről szólva például megjegyzi: „Krafft három darabjain kívül a többinek kevés artistai becse van, de annál több történelmi”. Még számos, hasonlóan elhatároló megjegyzést idézhetnénk.³⁷

Az eredeti és a másolat kérdésében az irodalom példáját említi, a fordítások fontosságának hangsúlyozásával. Saját munkásságát is a festészet köréből vett hasonlattal jellemzi: „én ugyan inkább óhajtom azt a másod karbeli dicsőséget, hogy egy kényes ízletű s szerencsés Bartolozzinak nézettessek, mint hogy Hazám bennem egy Dürert találjon”.³⁸

A festészetben nem csupán az arcképeket becsülte. Sőt. Ifjabb Cserey Farkasnak 1805-ben írott egyik levelében megvallja, hogy legkedvesebb műfaja a tájkép, tájfestés. Élete legszebb képének Joseph Fischer két látképét találta báró Orczy palotájában. A Josef Vernet és Salomon Gessner nyomán elterjedt újabb tájfestési irány a metszetek révén hozzánk is utat talált. Kazinczy már 1791-ben vásárolt ilyeneket Artaria bécsi boltjában.³⁹ Később is kedvvel forgatta az ilyen lapokat, ahogyan mondotta, „festői utazásokként”.

Kazinczy nemcsak maga volt műgyűjtő, hanem kapcsolatban is állt igen sok műgyűjtővel. A Monarchia határain ugyan nem jutott túl, azonban az itt elérhető gyűjteményeket igyekezett felkeresni. Nemcsak a császári és nagy főúri galériákat ismerte, köztük az Eszterházy- és Bruckenthal-képtárakat, hanem érintkezett olyan műgyűjtőkkel is, akiknek kollekciója nem maradt fenn napjainkig, így nemegyszer Kazinczy levelei, írásai jelentik a legjobb forrást azok ismeretéhez. Említsük meg közülük Csáky Manó hotkóci gyűjteményét, Cserey Farkas gemma- és metszetanyagát, Fáy János debreceni képgalériáját.⁴⁰ E gyűjtemények összeállításában Kazinczy olykor baráti tanácsadóként segített. Fáy János számára ő vásárolt Bécsben egy Gaudenzio Ferrari-képet.⁴¹ Cserey Farkas figyelmét ő hívta fel a weedgewoodi gemmamásolatokra, edényekre, és az erdélyi gyűjtő ugyancsak tőle kapta meg azt a Rost-féle katalógust, melynek alapján Lipcséből ilyen edényeket rendelhetett.⁴² Gyakran adott ajándékba metszeteket, máskor kölcsönadta gyűjteménye darabjait – például Kisfaludy Károlynak Vernet két metszetét – lemásolásra.⁴³

Kazinczynak a magyar műgyűjtés történetében betöltött szerepét kutatva szimbolikusnak tekinthetjük a sárospataki kollégium könyvtárának 1175-ös jelzésű kézirátát, amely a könyvtár raritas-gyűjteményének jegyzékét tartalmazza.⁴⁴ Ez a katalógus jól jellemzi a hajdani iskolai gyűjtemények összetételét, és rávilágít arra, hogy Magyaror-

szágon a műgyűjtés területén még 1814-ben – a kézirat készültekor – is mennyire eleven volt a Kunst und Wunderkammerek hagyománya. E leltár – a történeti érdekességű 16–17. századi magyar és török kéziratok mellett – kétszázú borjút, cethalcsontokat, török lópatkót, római régiségeket, történeti portrékat sorol fel vegyesen. E raritasyűjtemény folytatásaként következik a leltárban Kazinczy harminc kötetnyi metszetgyűjteménye. Mondnunk sem kell, a két gyűjteményrészlet felfogása között óriási a különbség.

Kazinczy történeti érdeklődése kétségtelenül családjának nemesi hagyományából sarjadt. Jól megragadhatjuk azonban gyűjteményének modernebb, minőségileg új, történettudományi objektivitásra törekvő szemléletét, ha összehasonlítjuk és egybevetjük azt a korszak átlagos családi ősgalériáival, iskolai gyűjteményeivel. Ez a korabeli viszonylatban modern szellemiség volt az oka annak, hogy metszetgyűjteménye oly természetesen olvadt bele Jankovich Miklós romantikus történelemszemléletre valló műgyűjteményébe, szimbolikusan is és valóságosan is elválaszthatatlan részét alkotva a nemzeti gyűjteménynek.

Kazinczy irodalmi munkássága – az irodalomtörténet újabb megállapításai szerint – korántsem kizárólag a klasszicizmus ízlés- és stíluskörébe utalható. Életművéből sokféle ösztönzést kapott a romantika mozgalma is. Műgyűjteménye, mely hiteles történeti ábrázolásokról, illetve a klasszicizmus dédelgetett programműveinek másolataiból állt, úgyszintén Kazinczy ízlésének Janus-arcúságát villantja elénk: nemcsak az esztétikai indíttatású polgári képgyűjtésnek, hanem a „nemzeti” műgyűjtésnek is egyik őse volt.⁴⁵

JEGYZETEK

1. Kazinczy képzőművészeti ízléséről, szerepéről: ZÁNKAY C.: Kazinczy Ferenc művelődéstörténeti jelentősége. Pécs, 1913; ENTZ G.: Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata. In: Szépművészet, 1941. (2.) 81–84; RÓZSA GY.: Kazinczy Ferenc a művészetben. Művészettörténeti Értesítő, 1957.
2. Műgyűjteményéről GULYÁS J.: Kazinczy, mint gyűjtő. In: Debreceni Szemle, 1932. 272–277; ENTZ G.: A magyar műgyűjtés történetének vázlata 1850-ig. Bp. 1937, 59–73.; SINKÓ K.: Adatok a magyar műgyűjtés történetéhez. In: Művészet és felvilágosodás. Bp. 1978. 545–552.
3. Kazinczy Ferenc levelezése I–XXII. kötet. Bp. 1890–1927. Kiadta Váczy János, a XXII. kötetet Harsányi István. (A továbbiakban a levelezés számozását említem.) 2091. levél
4. Sárospataki Kollégium Könyvtára. Lelt. sz. 662. – Kazinczy az 1437. levele szerint 2000 Ft-ért adta el nekik.
5. Az eladásról: 1409, 1413, 1437, 1567, 1632. levél.
6. A Jankovichnak eladott könyv- és metszetgyűjtemény Kazinczy által írt kéziratok katalógusa, Oct. Lat. 2. 190 lap. A metszetek az icones megjelölés alatt: effigies 693, variae arces 699, tabulae geographii 119, összesen 1511 metszet.
7. Kazinczy 16 évig volt Zemplén megye levéltárnoka. Mint korábban, a levéltárnak ajándékozott metszeteket itt is maga leltározta. HÖGYE I.: Kazinczy zempléni közszolgálat. In: Kazinczy Abaújban és Zemplénben. Zempléni füzetek, 1978. 148–. – 2948 levél.
8. A metszetek leírását közölte HARSÁNYI I.: A sárospataki ref. főiskola metszetgyűjteménye. In: Múzeumi és Könyvtári Értesítő (1908–9), 1911, 133–226. Harsányi az ábrázolások időrendjében közli a metszeteket.
9. 5473. és 760. levél.
10. Például a magyarok képmásai a III–V. kötetben, Mária Terézia és családja a XIX. kötetben.

A lengyel vonatkozásúak a XVIII. kötetbe vannak besorolva. Az anyag jelentős részét városábrázolások és mappák töltik ki.

11. C. WILHELM B. G.: Über die ungarischen Porträtfolgen von Elias Widemann. Acta Historiae Artium IV. (1957)

12. Ortelius: Chronologia... Nürnberg, 1603. – Ortelius Redivivus et Continuatus oder der ungarischen Kriegsempörungen historische Beschreibung... Frankfurt, 1665. – MATTHAEUS M.: Theatrum Europaeum... Frankfurt, 1635. Meg kell jegyezni, hogy Ortelius művei csak úgy, mint a Theatrum Europaeum hibátlan kötetei is, megtalálhatók voltak Kazinczynál, hiszen 1809-ben azokat is eladta Jankovichnak, a Széchényi Könyvtárban ma is fellelhetők. A képek, metszetek forráshelyeinek azonosítása a sok metszetátvétel, a sokszoros átdolgozás és kiadás miatt nagy összehasonlító anyagot kívánna és újabb tanulmány tárgya lehet.

13. Hazai Tudósítások, 1807. XIX. 151, 206.

14. VÁCZY J.: Kazinczy történetírói működése. Budapesti Szemle, 144. köt. 1910. Kazinczy Cornides-szel személyes kapcsolatban is állt, mint írja: „Cornides megkülönböztetve bán velem...” 3428. levél. A képmások és térképek gyűjteményét segédanyagként használta fel. 1316. levél.

15. ZSINDELY E.: A péceli Ráday kastély. Művészettörténeti Értesítő V. 1956. 266.

16. 2230. levél

17. ZSINDELY i. m. 267.

18. GALAVICS G.: A Zrínyi kirohánása téma története. In: Művészet Magyarországon. 1830–1870. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. 1981. Katalógus. 61–65.

19. KAZINCZY F.: Festés, faragás nálunk. In: Kazinczy Ferenc művei, 1979. I. 847.

20. A 3485. levelében írja: „A jó művészek azokat a részleteket, mik a képet elrútítanák, azokat elhagyják, a jó részeket pedig szebb színben adják. Van Dyck, Rubens, Isabey, Füger így festettek, így festenek, s én is ezt teszem. De mind ők, mind én úgy, hogy az originalra még is rá lehessen ismerni.” Hasonlóan fogalmaz a 743. levélben is.

21. 784. levél

22. REXA DEZSŐ adta ki őket: Kazinczy Ferenc: Árnyékrajzolatok. Bp. 1928.

23. JOHANN CASPAR LAVATER: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig und Winterthur 1775.

24. Jellemző erre Dayka Gáborról írt néhány sora: 572. levél

25. 2939. levél

26. Ferenczy Graphidionára. 1823 és 4150. levél

27. Kazinczy bizonyos fenntartásokkal kezelte Lavater műveit, különösen azért, mert közismert arckokat elemzett. Fenntartásai ellenére a profilrajzok és kézírások gyűjtésével Kazinczy is a Lavater által kezdeményezett divatnak hódolt. 2499. levél. – A 3371. levele szerint a kézírások dolgában igaza volt Lavaternek. Fenntartásai ellenére levélkapcsolatban állt Lavaterrel, 34. levél

28. HÖGYE I. i. m. 151.

29. 1285, 1568, 3837. levél

30. 3844. levél. – KAZINCZY: Pályám emlékezete. In: Kazinczy Ferenc művei. I. 1979, 229.

31. KAZINCZY Pályám emlékezete, 1979. 282, 314, 338, 339. – KAZINCZY: Festés, faragás nálunk. 1979. 845, 849.

32. Gyakran idézett véleménye: „A melly Országban még nem virágzik a Festés és Faragás, ott első kötelesség az, hogy rézmetszetek és olajfestéses copiák, s Gipsz abguszok által ébresszük az alvó geniet.” 741. levél

33. 2390. levél

34. KAZINCZY: Festés, faragás nálunk, 1979, 845. – 2939, 2943. levél

35. Az Oesertől rendelt képről: 441, 444, 453, 464, 548, 546. levél

36. „... a falak el vannak töltve portrékkal, rosszul festettekkel ugyan, de ezek historiai tekintetben többet érnek, mint az idealizálók dolgozásai: igazabban adják, akiket ismerni óhajtunk.” KAZINCZY F.: Erdélyi levelek. Bp. 1880. 99. – 5623. levél.

37. 583. levél

38. 583. levél

39. 5637. levél

40. Hazai Tudósítások, 1806, 262. – 996, 1066. levél
41. 3203, 4088. levél
42. 760. levél
43. Vayerné Zibolen Á.: Kisfaludy Károly és a magyar művészeti romantika indulása. Művészettörténeti Füzetek, 1972. 25.
44. Leltári száma: 1175. Raritates et varia supellectilia B. theca Coll. S. Patak. ao. 1814. red. Bth. Ort. Mac. Angyal.
45. Kazinczy romantikát előkészítő szerepéről: FENYŐ I.: Az eredetiség-program kialakulása és kritikai értelmezése 1817–1822 között. Irodalomtörténeti Közlemények, 1971, 118–120.

KAZINCZY PORTRÉ-ESZTÉTIKÁJA

Kazinczy esztétikai nézeteivel jó néhány tanulmány foglalkozott. A századunk első felében megjelent írárok egyik csoportja — ahogyan a címük mutatja — Kazinczy esztétikai törekvéseinek teljes feltérképezését vette célba, többnyire sikertelenül. Rózsa György summázatának igazat adva Kazinczy esztétikai nézeteinek feltárása helyett ezek a művek csupán csak „művelődéstörténeti adatgyűjtést” nyújtanak.

A másik csoportba azok a kitűnő tanulmányok tartoznak, amelyek Kazinczy és a művészet kapcsolatát egy szűkebb területen vizsgálják. Ezek az írárok — tárgyválasztásukból kifolyóan — szükségszerűen csak egy töredékét tudják felvillantani Kazinczy esztétikai világlátásának. (Csatka Endre: *Kazinczy és a kertművészet*, 1928., Entz Géza: *Kazinczy és a nemzeti művészet gondolata*, 1941. stb.)

A felszabadulás után a szakirodalom Kazinczy képzőművészetre vonatkoztatott esztétikai nézeteinek differenciált szövegelemzését egészen napjainkig nem végezte el.

Rózsa György kiváló, 1957-ben megjelent tanulmánya a Kazinczy-képek ikonográfiájával, keletkezésük történetével foglalkozik. A mű írója maga is leszögezi, hogy az eredeti esztétikai rendszert vagy Kazinczy nézeteinek forrását nem kutatja.¹

A szakirodalom viszonylagos passzivitását Kazinczy esztétikai nézeteinek vizsgálatával szemben minden bizonnyal annak látszólagosan szekunder jellege magyarázza. Kazinczy gyakran hivatkozik, mint alapvető és jól megértett esztétikai olvasmány-élményeire, Lessing, Winckelmann, Goethe műveire (Lessing, Winckelmann und Göthe waren nicht Schönschwätzer und ich verstehe sie).² Az antik „statuák” tisztelete, esztétikai normává emelése, egy sereg kifejezetten lessingi, goethei, winckelmanni gondolat valóban a német esztétikához közelíti Kazinczyt. Az esztétikai nézetek sajátos keveredése, ezek egyéni tovább fűzése azonban semmiképpen sem avatja a három német teoretikus „gondolati csatlósává”, epigonjává.

E dolgozat célja nem az, hogy Kazinczyt a magyarországi klasszicizmus olyan gondolkodójának tüntesse fel, aki saját esztétikai rendszerében értelmezte a műalkotásokat. Arra azonban határozottan szeretne rámutatni, hogy a portréfestészet műfajában Kazinczy a műalkotáshoz következetesen használt módszerrel és ennek megfelelő fogalomrendszerrel közeledett, egyéni nézeteit is alkalmazva. A forrásanyagok között fontos helyet adtunk a leveleknek, ahol a legközvetlenebbül fejt ki Kazinczy a műalkotásokhoz fűződő viszonyát. A levelek feldolgozásánál igyekeztünk a művelődéstörténeti

adatgyűjtés zsákutcáját elkerülni, s a műkritikák gondolati részére helyeztük a hangsúlyt. Amikor Csatkai Endre Kazinczy levelezésének XXII. pótkötetét ismerteti, az előző XXI kötet tanulságait Kazinczy és a képzőművészet viszonyára vonatkoztatva úgy foglalja össze, hogy Kazinczy fő követelménynek a művészet számára az idealizálást tartotta. Majd tovább folytatva megállapítja, hogy Kazinczy az idealizálást a „classicusokhoz” való igazodásként értelmezte.³

Már előljáróban megjegyezzük, ez a több tanulmányban is megjelenő megállapítás Kazinczynál teljes érvénnyel csak a plasztikára és az építészetre alkalmazva igaz; vulgarizáltak és leegyszerűsítettnek tűnik azonban a festészetre, grafikára és különösképpen ezek portréműfajára vonatkoztatni. A plasztikában Kazinczy a festészethez és a grafikához viszonyítva korlátlan lehetőséget ad az idea megtestesülésének. A portrét feloldja műfaji kötelme: a „modellra való hasonlítás” béklyója alól, a szobor az antik „statuák” szemléletéből leszűrt antik szépségeszmény formai és tartalmi jellegét ölti magára. Ferenczy Csokonai-szobrával kapcsolatban megállapítja: ... „a *Plastica* Műveiben nem hasonlítás, hanem a nemesítés kívántatik”.⁴ Egy másik levelében, amikor hírt kap arról, hogy az ő portréját Ferenczy megalkotta, nem szorong előre – mint festett, rajzolt portréi esetében –, hogy az arca milyen „physiognómiai visszasságot” kapott. A „*Plasticus* az ideált keresi”⁵, s így Kazinczynál a szigorú hasonlóság követelménye fel sem merülhet. A plasztikáról szólva, számos esetben az antik szépségeszmény „egy az egyben” megjelenítését tűzi ki célul. Így például a Wesselényi-mauzóleumba Pallasz Athéné szobrának felállítását indítványozza, kezében az elhunyt báró „rézképével”.⁶

A klasszikusokhoz való igazodásban értelmezett ideát kívánta megvalósítani Kazinczy az építészetben és az emlékművekben is. A fent említett Wesselényi-mauzóleumot Calderári rajzai alapján nyolc dór oszlopos „tempel”-nek képzelte el.⁷ Az ottjártának emlékére, Dédácson emelt emlékművet, római és görög „simplicitású”-nak akarja építtetni.⁸ De nemcsak saját esztétikai alapállásának kivetítéseiben, a tervekben érvényesül a klasszikusok példája. Kazinczy korának épületeiről, urbanisztikájáról vallott nézetein is átüt az ókori Görögország és Róma művészetének tisztelete. Nyilván az ókori városok szellős, jól átgondolt alaprajzának és Debrecen 19. sz. eleji kaotikus épületegyüttesének az egybevetése után írja Fazekas Istvánnak, hogy a szép frontú „Collegiumi épület” elé vétek volt templomot tenni.⁹ S az is kétségtelen, hogy a fenntartással fogadott angolkerttípus és a hozzátartozó épületegyüttes esetében, a környezet pompájából áradó, Kazinczy által hiúságnak vélt eszmény, a morális és esztétikai értelemben vett „simplicitás” eszményével ellenkezik („majmozás – hiú fittogtatása gazdagságoknak”).¹⁰ Kazinczynál a klasszikusokhoz való igazodás a szobrászatnál, az építészetnél (emlékműveknél) a mű értékére nézve meghatározó jellegű.

Nem így van ez a festészetben és a grafikában. Kazinczy korának festészetével és grafikájával túlnyomórészt a portré műfajában foglalkozott. Fogalomrendszere, értéktétele itt tűnik a legbiztosabbnak. A portré vizsgálatánál elsősorban a rajzra, a formára koncentrált. Éppen ezért nem tartja szükségesnek, hogy különböző terminusokat használjon a festmény és a rajz elbírálásánál. A következőkben a festett és rajzolt portré között, Kazinczy esztétikai nézeteinek megértése céljából nem teszünk merev szétválasztást.

A festészet klasszikusainak Kazinczy – elsősorban az „olasz iskola” tagjait a cinquecento és a settecento mestereit tartotta, de Rubens, van Dyck és Rembrandt, Poussin s

a kortárs David is nagy becsben van nála.¹¹ Abban az országban, ahol a szép mesterségek nincsenek virágzásban, s „originál nagy műveket nem lehet reményleni” ezen mesterektől származó „idegen nagy munkák” másolását, tanulmányozását írja elő.¹² Kétségtelen, az eléggé eklektikus példatár – ha Kazinczy esztétikai nézeteiben gondolkodunk – a festészetnek nem tudta azt a homogén formavilágot szolgáltatni, amelyet a kikristályosodott antik szépségeszmény nyújtott a szobrászatnak. Formai tekintetben tehát semmiképpen sem lehetett ezeknek a műveknek, a klasszikusoknak olyan meghatározó szerepe a festészetre, mint az antik „statuáknak” volt a szobrászatra. De úgy tűnik nemcsak Kazinczy esztétikai nézeteiben jelentkezik a probléma. Érezte az előkép jól körvonalazott, festői formanyelv hiányát a festői hatásokat érvényre juttató osztály, magyar rézmetszés, melynek formatára válságba jutott, s amely a kor szellemével adekvát grafikai megoldást többnyire csak az antik „statuák” formanyelvének két dimenzióra történő áttételében vélte megtalálni.

Báróczy Sándor portréja alabástrom vagy gipsz büsztöt utánoz. A hajnak – Kazinczy szavaival élve – „valóságos hajként” történő megrajzolása azonban jól mutatja, hogy a bécsi rézmetsző művén nem egy szobor pusztá rajzi megjelenítésével, hanem egy bizonytalan iránytűű grafikai szemlélettel találkozunk.¹³ A probléma korántsem általunk a korba vetített. Kazinczy egyik, Ferenczy Istvánhoz írt levelében határozott különbséget tesz „Festői szem” és „Plasticus szem” között, és e látásmódokat alapvetően másnak tételezi fel.¹⁴ Tehát a kétfajta szemlélet egymásba csúszását, s így az antik „statuák” formai példáját nem akarta a szobrászat és a festészet közös normájává emelni. De miben különbözik a szobrászi látásmódtól a festői, hiszen – mint láttuk – Kazinczy nézeteiben a festészetnek, a szobrászattal ellentétben, nincs olyan formai hagyománya, amellyel egyértelműen a klasszikusokhoz kapcsolódhatna.

Kazinczy érzékeli a problémát. Az idea és a forma nem találkozhat olyan „éter magasságban”, távol a modelltől, mint a portrészobrászat esetében. Úgy véli: új festői formanyelvet csak rögzített pontról, a való élet formai sajátosságából lehet absztrahálni. Ezért hozza vissza a portréfestészetbe a szoborportrénál hangsúlytalan szerepet játszó hasonlóság (hívség) követelményét.

A képek azonban „nemcsak hívnak kell lennie, hanem szépnek is egyszersmind”¹⁵ – írja Kazinczy. Ezt a sok portré esetében látszólag keresztülvihetetlen kettős követelményt a következőképpen kívánja realizálni. A „legelső rendű művészekről” írja: Eltűntetik az arc részeit, melyek azt elrútítanák, „s azokat elhagyják, a jó részeket pedig szebb színben adják”, ... „úgy, hogy az Originálra mégis rá lehessen ismerni”.¹⁶ Gyakorlatilag tehát itt is, csakúgy mint a portrészobrászatnál a hasonlóság szenved csorbát. Míg azonban ott az idealizálás formai tekintetben a modelltől függetlenebb s az antik statuákhoz való igazodásban jelentkezik, itt függ a modelltől, annak rút formái eltűnnek, a jók pedig szebb színben adatnak elő. Az így nyert portré a „leglelkesebb, mely minden érző szemet nagy gyönyörrel tölt el”¹⁷ – írja egy másik levelében. A portré morális tartalmára következetesen a „lelkes” szót használja Kazinczy. Egyik levelében maga is bevallja, itt Lessing tanítását veszi át, miszerint „a portraitban fel kell lelteni a lelket”.¹⁸

Úgy tűnik tehát, hogy a portré „lelkessége” egy egyszerű képlet szerint történő formai manipulációból fakad. A szebb részek kiválogatásánál azonban Kazinczy olyan formaelemek megjelenését követeli meg, amelyek a portré pillanatnyi fiziognómiájából

nem is következnek. Ezek felbukkanását csak egy külső eszmei kényszer, kényszerek behatásaival magyarázhatjuk. Ezek megértéséhez azonban először Kazinczynak egy Lessingtől átvett gondolatát kell ismertetni. Csupán a portréval szemben támasztott egyik követelményig tud eljutni, a csak szemmel és kézzel dolgozó „Handwerker”, aki festhet hív, de nem szép, és festhet szép, de nem hív képet, de hív és szép követelményét együtt megvalósító, tehát lelkes képet soha. Például Pászthory, Báróczi képe esetében láthatjuk, hogy a portré az egyik követelménye hiányában is élvezheti Kazinczynál a hív, illetve szép értékkategóriákat.¹⁹

A „hívet” szépség nélkül, nyilván a túl naturalisztikus portréra, a szépet hívság nélkül – bár nem határozza meg pontosan – azokra a képekre értheti, amelyeken a „szebb részek” nem az „Originál” szelektált formatárából álltak elő. A lelkes kép művésze a „Poetischer Mahler”, ő nemcsak a kezével és a szemével, hanem a fejével is dolgozik (er ist nicht nur mit der Hand und dem Aug' Künstler sondern auch mit dem Kopf).²⁰

A művész és a „Handwerker” szétválasztása lényegében Lessing Emilia Galottijában már megtörtént, akkor amikor a színjáték Fejedelme, Kazinczy fordításában a következőket mondja: „Művésznek csak azt kell nevezni, aki gondolkodva dolgozik ecsetével”.²¹ Éppen ezért eredetibb Kazinczynál a Művész, a „Poetischer Mahler” gondolatának tovább vitele, esztétikai irányultságának megszabása. Kazinczy 1808. június 23-án írja Füger bécsi festőről: „Ha festővé akarja magát tenni, nemcsak festéket keverni kell tudni, hanem Winckelmann-t és Mengset is olvasni.”²² A művészé válás egyik alapfeltétele tehát Kazinczynál a klasszicizmus teoretikusainak írásain keresztül az antik szépségésmény megismerése, melyre – és itt előző gondolatmenetünkre hivatkozunk – nem formai, hanem tartalmi, morális tanulságok miatt van a festőnek szüksége. Kazinczy úgy véli tehát, hogy a művész, mai fogalmaink szerint csak egy eszmei prekoncepcióval felvértezve foghat az alkotó munkához. „A nemes egyszerűség” eszménye, egyáltalán az antik erkölcsök például állítása volt tehát az egyik, portrét befolyásoló külső eszmei kényszer.

A másik, Kazinczy sajátos portré-értelmezéséből fakad. „Még egyszer mondom, minden jobb embernek festetni kellene magát, hogy ha kikapja közülünk a halál, bírassuk képeiket”²³ – írja. Ez a festett, rajzolt portréval szemben többször hangoztatott gondolat azt mutatja, hogy Kazinczynál az arckép, mint a halállal dacoló, az ember testi és lelki valóságát az elmúlástól valamiképpen megmentő, élet-jelkép jelenik meg, tehát a portré bizonyos ontologikus értelmet is nyer. A portré ebben a szembenállásban, Kazinczy esztétikai nézeteiben akkor tölti be igazán hivatását, ha az életet a legvitálisabb időszakában, az ifjúkorban ábrázolja. Az öregkori képmás – Berzsenyi szavaival élve a „hanyatló pályát” idéző arckép – már nem lehet az élet igazi jelképe. Nyilván ez az egyik fő oka annak, hogy Kazinczy megkéri Donát Jánost, hogy másolja le és ifjítsa meg Kreutzinger bécsi festő róla festett, de túlságosan öregnek ábrázolt képét (nur älter als ich bin, und es hat gar kein Feuer).²⁴ De ezért tarthatja felesége valamennyi portréja közül a legsikerültebbnek az ifjúkorban készültet. S ezért tarthat távolságot Balkay Pál róla készített, öregre sikerült vagy Gyöngyösi István szintén megvénített portréjával. Sorolhatnánk még a példákat arra, hogy Kazinczy az ifjított vagy ifjúkorban készült portrékat tartotta hívnek és szépnek, tehát lelkesnek, s alapvetően idegenkedett az öregkor legfeljebb csak hív portréitól.²⁵

A portréval szemben támasztott két alapvető igény: az antik morál érvényre juttatása és a portré ontologikus értelmezéséből származó ifjúkori portré normának tekintése megszabta Kazinczy „Poetischer Mahler”-jének alkotói szabadságát. A „Poetischer Mahler” tehát a kezével, a szemével és nem utolsósorban a fejével dolgozik. Kazinczy nézetei szerint a modell rút vonásait elhagyja, a „jó részeket, szebb színben” festi meg. A festőt kívülről érő eszmei kényszer, a portré műfaját terhelő követelmény megszabja ennek a pusztán formai manipulációnak tűnő válogatásnak az irányát. A két alapvető eszmei kényszer működése azért nem keresztezi egymást, mert lényegében egy célra, a modell idealizálására törnek, így egy irányban mozgatják a szebb részek válogatását. Ez a tény egy analízis elemzéssel jól kimutatható. A portré lényeges eleme a haj. Amikor Donát János Kreutzinger-képét „ifjítva” készíti el, Kazinczy határozott kérése: „fesse boglyasabbnak a haját”²⁶ A „boglyos”, dús haj Kazinczynál olyan festői formaelemet jelöl, amely egyaránt attribútuma a fiatalságnak és az átlag emberek fölött álló, nemes erkölcsiségben élő egyénnek is. Blaschke Carracci Megváltóját ábrázoló rézmetszete fölött Kazinczy ugyanis így elmélkedik: „Gazdag hajfürtözés kiemeli a' főt a' mindennapiak száma közül”²⁷ Itt tehát a gazdag hajfürtözés mint a portrét nemesítő formaelem jelentkezik. Ugyanakkor Domenichino Szent Jánosáról így ír: „Melly lelkes kép az! Arcz, 's az ifjúság' gazdag hajfürtje.”²⁸

De ugyanez mondható el például a Donát-másolat formaelemeiről is. Kreutzinger képe Kazinczyban a szenvedőt, a fogságban megtörtet, az öregedő férfit tünteti fel. A fiziognómia elsősorban a száj elhúzása miatt kapott ilyen, Kazinczynak nem tetsző visszasságot. A megifjított változaton az ajak nyugalomban van, amelytől „vidám poetai fantázia lebeg a képen”. Eltűnt tehát az ajak keserősége, az öregedés egyik jelzője, s a módosított változaton az ajak formája a fiatalság optimizmusát hordja magában.²⁹ A másik eszmei kényszer is érezteti azonban hatását az ajak megformálásánál. Donát egy 1812-ben Kazinczyról festett képén az író mosolyogva ábrázolja. Kazinczynak nem nyeri el a kép a tetszését, mert a mosolygás valahogy nem egyezik saját karakterével, az ajak nyugalma kéri, mely közelebb áll a kor és saját magának nemes egyszerűséget hirdető szellemével.³⁰

Összefoglalva: a szobrászatban és az építészetben a klasszikusokhoz való igazodást Kazinczy tartalmi és formai igazodásra is értette. Mind a tartalmi, mind a formai igazodást az antik esztétikai és morális norma példája szabta meg. A rézmetszés és a festészet portréműfajában az antik szépségeszmény, a klasszikusok hatása elsősorban tartalmi jellegű, de ez a tartalmi jelleg is színeződik Kazinczy egyéni felfogásával. Ennek a tartalmi programnak agilis formába kívánczossága határozza meg döntő mértékben a festett és a rajzolt portré formaelemeinek alakulását.

JEGYZETEK

1. Művészettörténeti Értesítő, 1957 (VI.)

RÓZSA GY.: Kazinczy Ferenc-a művészetben. 175.

2. Kazinczy Ferenc levelezése. VI. Bp. 1895. K. – Rumi Károly Györgynek, 1809. Aug. 16. 486. (Továbbiakban csak a kötet számat közlöm. K. F. levelezése, I–XXIII. kötet. VÁCZY J. és munkatársai, Bp. 1890–1960.)

3. CSATKAI E.: Kazinczy Ferenc levelezése. Magyar Művészet, 1928. 643–45.

4. K. F. levelezése, XVIII. K. – Ferenczy Istvánnak, 1823. jan. 17. 236.
5. K. F. levelezése, XX. K. – Guzmics Izidornak, 1827. 424.
6. K. F. levelezése, XII. K. – Pataky Mózesnek, 1814. dec. 6. 233.
7. K. F. levelezése, XII. K. – Pataky Mózesnek, 1814. dec. 6. 233.
8. K. F. levelezése, XIX. K. – Gyulay Karolinának, 1824. jan. 20. 14. „Nekem nem kell semmi nagy, semmi pompa” – írja Kazinczy.
9. K. F. levelezése, X. K. – Fazekas Istvánnak, 1813. febr. 4. 226.
10. K. F. levelezése, IV. K. – Cserey Farkasnak, 1806. okt. 9. 364.
11. K. F. Pályám emlékezete. Bp. 1956. 89.
12. K. F. levelezése, XIV. K. – Terhes Sámuelnek, 1816. ápr. 15. 137.
13. K. F. levelezése, XI. K. – Helmeczy Mihálynak, 1813. szept. 19. 62.
14. K. F. levelezése, XIX. K. – Ferenczy Istvánnak, 1825. jan. 4. 276. „Ha hozzám jössz, együtt fogjuk nézni Napóleon fejét Canováól egy réznyomatványon, s összehasonlítjuk az Isabey által festett profilképet, s lesegetjük, mint távozék el Canova attól, a’ mit Isabey nem Plasticus, hanem csak Festői szemekkel látott.”
15. K. F. levelezése, XX. K. – Thewrewk Józsefnek, 1828. ápr. 29. 504–505.
16. K. F. levelezése, XV. K. – Cserey Miklósnak, 1817. szept. 5. 304.
17. K. F. levelezése, XII. K. – B. Wesselényi Miklósnak, 1814. dec. 6. 226.
18. K. F. levelezése, XX. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1827. szept. 11. 355.
19. K. F. levelezése, XII. K. – Döbrentei Gábornak, 1814. nov. 6. 154–155. „Pászthorynak csaknem megszólaló és igen szép képe helyébe egy újat rajzoltatának Kininger által; szép fejet, de nem egészen Pászthoryét...” K. F. levelezése, XI. K. – Helmeczy Mihálynak, 1813. nov. 1. 108. Báróczy képe: „Sem nem Báróczy, sem nem Szép Mív.” A „Künstler” és a „Handwerker” probléma részletes kifejtését adja Kazinczy a 17. jegyzetnél megjelölt levélben.
20. K. F. levelezése, XIII. K. – Szabó Jánosnak, 1815. nov. 9. 280.
21. LESSING: Emília Galotti, ford. K. F. 1830. 12.
22. K. F. levelezése, V. K. – Cserey Farkasnak, 1808. jún. 23. 510.
23. K. F. levelezése, XV. K. – Gr. Gyulay Lajosnak, 1817. jan. 13. 23.
24. K. F. levelezése, VI. K. – Rumi Károly Györgynek, 1808. okt. 27. 103.
25. K. F. levelezése, IX. K. – Szentgyörgyi Józsefnek, 1811. nov. 6. 139; K. F. levelezése, VIII. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1811. jan. 17. 278; Gyöngyösi István portréjának öregségéről; K. F. levelezése, VIII. K. – Cserey Farkasnak, 1810. dec. 14. 204; Balkay, Kreutzinger képéről készült, öregre sikerült kópiájáról.
26. K. F. levelezése, XV. K. – Döbrentei Gábornak, 1817. jan. 25. 37.
27. K. F. levelezése, XIX. K. – Ferenczy Istvánnak, 1825. (?) 275.
28. K. F. levelezése, XVIII. K. – Gr. Dessewffy Józsefnek, 1823. okt. 11. 417.
29. K. F. levelezése, XIV. K. – Gr. Gyulay Lajosnak, 1816. dec. 13. 470.
30. K. F. levelezése, X. K. – Hemeczy Mihálynak, 1812. nov. 8. 164. Kazinczy itt egy „régí író” mondását idézi: „Nam risu inepto res ineptior nulla est.”

A MUNKA-KÖR KÉPZŐMŰVÉSZETI TEVÉKENYSÉGE

Az úgynevezett Munka-kör a Kassák Lajos által 1929. január 1-én megindított Munka című folyóirat körül szerveződő, a korábbi avantgarde lapok közösségéhez képest viszonylag laza kulturális, művészeti, társadalmi, politikai csoportosulás. Tagjai részint a Munka állandónak tekinthető munkatársi gárdájából, részint kulturális kérdések és különösen a művészet, irodalom, színház társadalomformáló szerepe iránt érdeklődő fiatal értelmiségiekből, ifjúmunkásokból, diákokból verbuválódnak. „Bizonyos volt, hogy sem a Nyugat, sem a MA egykori közönségéhez nem fordulhatunk, mert az széthullott. Meg kellett állapítanunk, hogy egyetlen réteg van, amelyért küzdeni érdemes: az ifjúmunkásoké és a diákoké... Bár számíthattunk az értelmiség néhány magányosára, aki nem hagyta el az országot, nyilvánvaló volt, hogy az ifjúságból kell kinevelnünk a MUNKA gárdáját” — írja Kassák.¹

A Munka-kör esetében nem beszélhetünk olyan szűk, huzamosan együtt dolgozó, sőt bizonyos korszakokban együtt élő társaságról, mint amilyen a magyarországi avantgarde hőskorában a Tett és a MA című folyóiratok körül kialakult.² Kassák Egy ember élete című önéletrajzi regényében plasztikusan idézi fel saját szűkebb körének és a két avantgarde folyóirat munkatársi körének életét a tízes évekbeli Budapesten, azt a jellegzetes miliőt, melyben Kassák és családtagjai, családtagként kezelt barátai és munkatársai szinte familiáris közösségben éltek és dolgoztak, és amely oly jellegzetesen egyécsitette magában a proletár, illetve kispolgári életformát a bohém művész, illetve avantgarde értelmiségi életformájával.

A Munka-kör nem annyira Kassák személyéhez kapcsolódik, mint a korábbi avantgarde lapok esetében, hanem inkább a Munka folyóirathoz. Úgy is fogalmazhatunk, hogy intézményes jellegű; s bár számít a résztvevők spontán aktivitására, inkább a folyóirat „szellemi fogyasztóinak” köre, s nem annyira eleven „művész-közösség”. A Munka folyóirat fokozott szociális, politikai, közgazdasági érdeklődéséből adódóan a Munka-kör elsősorban vitafórum, s csak másodsorban alkotói műhely vagy „művész-közösség”. Céljai „józanabbak”, szerényebbek, konkrétebbek és didaktikusabbak, mint a Tett és a MA művészi és társadalmi forradalmat hirdető avantgarde programjai. A Munka már indulása pillanatában világosan látta, hogy ha fenn akar maradni, némiképp alkalmazkodnia kell az adott társadalomhoz, el kell fogadnia azt a pozíciót, amelyet a fennálló társadalom — kénytelen-kelletlen — kínál számára. „Reménytelennek

látszó küzdelmet indított el a Munka, és ez a 'reménytelen helyzet' szabta meg jellegét. Előző lapjaim szertelenek, forradalmiak, meglepőek, minden ízükben attraktívek voltak, mint általában az avantgarde lapjai. A Munka olyan szerény volt, mint a címe: csak éppen dolgozni kívánt." – írja Kassák Az izmusok történetében.³

A szerény fogalmazás: „csak éppen dolgozni kívánt”, heroikus küzdelmet takar valójában, egy olyan szellemi vállalkozást, mely a korszakban szinte egyedül vállalja az ellenforradalmi rendszer szemében többszörösen is kompromittált avantgarde értékeit, a következetes internacionalizmust éppúgy, mint a szociális felelősség és igazságkeresés eszményét, valamint a művészeti forradalom új értékeit. Habár Kassák ekkor már nem hirdeti az Európán végigsöprő forradalom – művészeti, világszemléleti, morális, kulturális, azaz nem csak gazdasági-politikai forradalom – szükségességét, s történelmi tapasztalatai megfontoltabb, összetettebb, sokrétűbb kép kialakítására készítetik a politikai forradalmakkal, a forradalmi hatalom gyakorlásával kapcsolatban, sohasem tagadja meg a társadalmi forradalommal azonosnak tekintett kulturális forradalom értékeit. A Munka folyóirat éppúgy, mint a Munka-kör, elsősorban a baloldali értelmiség, az ifjómunkásság és az avantgarde művészet legfiatalabb generációja számára akar fórumot teremteni, mely a lehetőségek szerint szabadon vagy kevésbé szabadon, a legfontosabb társadalmi és kulturális kérdésekben foglal állást. Az állásfoglalás összekapcsolódik a nevelés programjával, ami főként az ifjómunkások társadalmi és politikai műveltségének elmélyítését jelenti. Kassák szépen ír a Munka szerepéről és feladatairól: „Az új irodalom, művészet is elvesztette hazai talaját, s az alkotó szellem részben a kisebb ellenállás irányába orientálódott, részben elhallgatott. Nem lelte helyét a borús és visszhangtalan térben. Eszerint kevés kilátása lehetett egy meg nem alkuvó mozgalom elindításának... Mit tehetett azonban a Munka, amelynek ez idő szerint nem volt semmiféle nyersanyaga, nem voltak hívei, nem voltak ellenfelei, nem volt művészeti, társadalmi, filozófiai közvéleménye, nem voltak tömegei, egyszerűen nem volt semmiféle lehetősége. Olyan feladat előtt állt, mint az, aki építkezni akar a sivatagban: a homokból épített várat elfújja a szél.”⁴

Mindezekből az alapvetően meghatározó mozzanatokból következik, hogy a Munka-kör képzőművészeti tevékenysége másodlagos a didaktikusabb „közösségi” programok mellett, s többé-kevésbé függetlenül alakul a lap és a kör életétől. A Munka-kör ugyanis nagyon kevésbé tudja egybekapcsolni és összetartani a vonzáskörébe került fiatal művészeket, illetve írókat, költőket; s még kevésbé tudja áthidalni az individuális alkotás és a kollektív művelődés, vitatkozás, önképzés közötti eltérést. A Munka-kör közösségi élete és önképző tevékenysége nem tudja harmonikusan magába olvasztani az egyes művészek önálló alkotó tevékenységét, nem tudja megoldani egyén és közösség, művész és amatőr, esztétikum és politikum önértékűségének rugalmas összeegyeztetését: konfliktus esetén mindig a kollektíva emelkedik az egyes önálló művészi individuumból fölé. S ez azt is jelenti, hogy az amatőrmozgalom didaktikus, önképző szempontjai kerülnek az esztétikai szempontok fölé; ez pedig súlyos problémák forrásává válik. E helyzet számos oka közül négyet látszik fontosnak kiemelni: a Munka-kör tagosságának meglehetősen nagy számát; a tagság heterogén összetételét; az egyre erőteljesebb politikai, szociológiai, közgazdasági érdeklődést; a művészeti-irodalmi szempontok alárendelését részint a didaktikai szempontoknak, részint pedig a közvetlen politikai-társadalmi szempontoknak. Ehhez járul Kassák személyes részvételének megválto-

zott jellege: míg a korábbi avantgarde mozgalmakban Kassák művészként, szervezőként, tanítóként, „prófétaként” egyaránt központi szerepet játszott, addig most inkább a csoport „első számú tekintélyeként” szervezi, irányítja, oktatja a fiatalokat, ám nem állnak mellette komoly írók, művészek a saját generációjából, akik éppolyan szuverén egyéniségek, mint maga Kassák. A Munka-kör szellemi vonzaskörében természetesen számos jelentős író, költő, művész tűnik fel, ám Kassák a Munka-körön belül feltétlen tekintélyű tanítóként – egyedül – áll. A „művész-próféta” körül szerveződő „szektaszerű”, zárt közösség helyett a Munka-kör inkább laza vitafórum és társadalmi-kulturális önképzőkör, a tizes és korai húszas évek messianisztikus és világforradalmi eszméi és utópiái nélkül.⁵

Ez a helyzet a Munka-kör képzőművészeti tevékenységében modellszerűen tanulmányozható. Azok a fiatal művészek, akik 1929 legvégén kapcsolódnak be a Munka-kör tevékenységébe, már korábban, a körtől függetlenül kialakították sajátos „konstruktív-szürrealizmusukat”,⁶ és 1928-tól több csoportkiállításon be is mutatják avantgarde műveiket.⁷ 1929 decemberében a Nemzeti Szalon KUT-kiállításán szerepelnek; ekkor figyel fel a csoportra Kassák, s meghívja őket – munkásságuk elismeréseképpen – a Munka-körbe. Kassák „A KUT fiataljai” címmel méltató kritikát ír a fiatal avantgarde művészekről: „...a KUT ez idei legnagyobb érdeme, hogy falat adott ezeknek a fiataloknak, s így lehetővé tette, hogy ezek a fejlődésben lévő, de emberségükben és kifejező technikájukban máris értéket reprezentáló fiatalok közvetlen érintkezésbe juthassanak az új utaktól vissza nem riadó, s az új eredményeket örömmel fogadó közönséggel.”⁸

Nincs kizárva, hogy Kassák itt éppen a Munka-kör fiatal értelmiségeire, ifjúmunkásaira gondol, a Munka-kör tagjaira. A fiatal festők és Kassák egymásratalálását dokumentálja a cikk utolsó mondata: „A hat új ember érkezését örömmel regisztráljuk a Munkában.” A kritika 1930. február 12-én jelent meg a Munkában; a találkozás ekkor már megtörtént. Azonban a hat fiatal művész, illetve a hatuk körül kialakuló progresszív művészcsoport képzőművészeti tevékenysége a korábbi két-három év közös főiskolai munkájához, illetve az avantgarde csoport megalakulásához, Trauner, Schubert, Korniss és Kepes közös művészettelfogásának kikristályosodásához nyúlik vissza.⁹ A négy fiatal művész barátsága, szellemi orientációjuk közössége, világnézeti egyetértése alapozta meg közös művészi munkájukat. A szűkebb maghoz további fiatal művészek kapcsolódtak 1928 körül: Hegedüs Béla, Vajda Lajos és Veszelszky Béla. Tevékenységük a KUT 1929. decemberi kiállításának idejére már többé-kevésbé összeforrott, s feltétlenül önálló szemléletet és arculatot, önálló stílusorientációt és jellegzetes világszemléletet mutat. Kassák ily módon egy kiforrott, „autonóm” szemléletű művészcsoportot üdvözöl a KUT tárlatán, olyan avantgarde szellemű csoportot, melynek tagjai Kassáktól lényegében függetlenül jutottak el ahhoz a művészettelfogáshoz, amelyet az 1929. decemberi KUT-kiállításon demonstráltak. Csaplár Ferenc is hangsúlyozza a csoport „autonómiáját”; ugyanakkor a Munka-körhöz való csatlakozást 1929 nyarára teszi, noha ekkor még csupán Schubert Ernő járt a Munka-körbe; az avantgarde művészcsoport többi tagja csak az év végi KUT-kiállítás után, Kassák biztatására és meghívására lépett be a körbe,¹⁰ bár Trauner már 1929 nyaratól publikál a Munkában.

A csoport munkája továbbra is, a kassáki meghívás után is, viszonylag függetlenül alakul a Munka-körben folyó tevékenységtől; bár a fiatal művészek alkotásaiban kissé

direktebben jelentkezik az aktuális politikai jelentések megfogalmazásának igénye. Többen közülük rendszeresen részt vesznek a Munka-kör különböző rendezvényein, vitaestjein: Korniss Dezső Zelk Zoltánnal együtt bohócként játszik a Munka politikai kabaréjában, Vajda Lajos pedig a Munka kórusának a tagja. A par excellence képzőművészeti munkára azonban a Munka-kör nem gyakorol hatást; s a Munka-kör tagjai – Kepes György és Korniss Dezső emlékezései alapján – nem is igen érdeklődnek művészeti, festészeti problémák iránt.¹¹ Szorosabb együttműködés a képzőművészeti alkotás területén egyáltalán nem alakul ki, műhelymunkáról nem is beszélve.

Az 1929-es Nemzeti Szalonban rendezett KUT-kiállítás ugyanakkor jelentős változást hoz a képzőművész csoport életében: ekkor ismerkednek meg ugyanis a fiatal költők nemzedékének néhány avantgarde szellemű tagjával, Vas Istvánnal és Zelk Zoltánnal, majd rajtuk keresztül Déry Tiborral, akik jelentős mértékben befolyásolják a festők szellemi fejlődését. Vas István „Nehéz szerelem” című önéletrajzi regényében leírja Korniss Dezsővel való találkozását, valamint azt a jelenetet is, amikor felfedezi a tárlaton Korniss „Szakállas önarckép” című festményét.¹² Ez a megemlékezés azért is érdekes számunkra, mivel Vas ugyanazt a Korniss-festményt elemzi, melyről Kassák is ír, nagyon szűkszavúan, az említett kiállítási kritikájában. Korniss és Vas István találkozása nemcsak mély barátsághoz vezet, hanem egyúttal a fiatal festők és fiatal költők együttműködéséhez is. Szinte külön kis csoport alakul ki a Munka-körön belül, mondhatnánk művészeti-esztétikai „frakció”, melyet a Munka-kör tagsága egyre növekvő gyanakvással figyel.¹³ A bizalmatlanság oka főként az, hogy míg az avantgarde költőket és festőket főként művészeti kérdések foglalkoztatják, s ezeken keresztül szemlélik a társadalmi problémákat, addig a Munka-kör tagságának túlnyomó többsége a művészetet egyfajta „harci eszköznek”, vagy „nevelési eszköznek” tekinti, nem hajlandó elfogadni önértékűségét és gyakorlati-didaktikai céloknak kívánja alárendelni. Az 1930 végére kialakuló vita Kassák és a Munka-kör, illetve a fiatal művészek és írók csoportja között nem kis mértékben ebből vezethető le.

Ennek a szemléleti különbözőségnek csíráit már az 1930. február 12-i kritikában felfedezhetjük, mégpedig a pesszimizmus – mint a szubjektív önkifejezés – és az optimizmus – mint a közösségért való munkálkodás – szembeállításában. Kassák így ír: „Hatuk közül Vajda Lajos áll legközelebb az iskolai modernséghez, s Trauner Sándor lépett el legmesszebb a részértékeket hangsúlyozó izmusoktól, tárgyeros, fotós formakompozíciójával már majdnem teljességében ki tudja fejezni önmagát.” Kassák itt „részértékeket hangsúlyozó” izmusokról beszél, nyilvánvalóan bíráló hangnemben, s cikkének további részében az izmusokat összekapcsolja a szubjektív kifejezés pesszimizma alaphangulatának bírálatával. Kassák felfigyel az asszociációs hatást keltő szürrealista montázs és a geometrikus rendszer összeépítésére Trauner műveiben, s érzékenyen felfogja a montázs és a fotó képi funkcióját: a negativitás közvetlen kifejezésének és a szubjektív valóságglátásnak a közvetítését. Kritikájában ekkor még a dicséret mögé rejtőzik a későbbi bíráló hang. Így folytatja: „Milyen érdekes, hogy semmi feltűnő, semmi extravagancia nincs ezen a képen, szerényen elbújik a kiállítás impresszionista színegyvelegében, s mégis, aki észreveszi, arra mély, majdnem megdöbbentő hatást gyakorol. Formáiban puritán és ésszerűen egyszerű architektúra, színeiben a mély barnák variálása. Az impresszionisták előtt monoton egyhangúság ez, de lényegében abszolút festőiség lírai kiélvezése egyazon szín ezer árnyalatskálájának. Ez a komor tónus

nagyon megbecsülendő kifejeződése Trauner tragikus életlátásának, amit csak formáinak szigorú zártsága és szigorú összeépítettsége emel túl a pesszimista reménytelenségen. Nem pesszimista festészet az övé, hanem majdnem túlzottan kritikai látásának objektíválása színben és formában. Ez a lefogottság és komorság felé hajlás csak egy energiákkal és elhatározásokkal telített fiatallemberről fakadhat föl. Egy nehéz sorsú és messzire induló élet jelzőtáblái ezek a képek. Ha Trauner túljut fiatalságának krízisében, színei valószínűleg fölengednek, formái mozgalmasabbak lesznek, és reménykeltőbben mutatkozik meg világlátásának teremtő optimizmusa.” E hosszú idézetben visszatérő fogalmakkal találkozunk: a pesszimista és az optimista világlátás küzdelmével. Kassák látja, helyesen írja le a Trauner – és társai – képeiben megfogalmazódó „túlzottan kritikus” és pesszimista életérzést, de ezt elutasítja. És éppen ez az elutasítás a későbbiekben felerősödő kritika alapja. Kassák Trauner „fiatalságának krízise”-ként kezeli ezt a pesszimizmust, holott ez az egész csoport életszemléletét meghatározza. Nem egyszerűen dekadens pesszimizmusról van szó, hanem a kilátástalanság, a gazdasági válság, a politikai diktatúra, a szellemi elszigeteltség okozta reménytelenségről; arról, amit maga Kassák is úgy fogalmaz meg később: „A bekövetkezett politikai reakció és gazdasági romlottság, a szociális mozgalmak erős lefojtottsága az ország kulturális életét is elszűrkítette, vakvágányra kényszerítette. ... téglát kellett égetni a futóhomokból (a közönyből, a nívótalanságból, a lehetőségnélküliségből)...”¹⁴

Kassák helyesen látja, valóban komor, tragikus, pesszimista és kritikus ez a művészet. Vas István, a fiatal festőkkel együtt induló költő ifjúságát felidéző önéletrajzi regényében „proletár kubizmusnak” nevezi Trauner, Korniss, Kepes festői világát, utalva nem csak a megformálás kubisztikus, illetve konstruktív rendszerére, hanem a képekből áradó szomorú világra, a szegénység, kilátástalanság, magány tragikus megfogalmazására.¹⁵ Zelk Zoltán, Vas István, Déry Tibor, Korniss Dezső barátja, aki Vassal együtt lép be a Munka-körbe, s végigkíséri a fiatal festők avantgarde stílus-teremtő-rendszerformáló küzdelseit, 1932-ben megjelent „Úlj asztalomhoz” című verseskötetében ugyanezt a komor világot, a tragikus életlátásnak és kritikai magatartásnak képi megfogalmazását bontja ki Korniss Dezsőnek ajánlott versében. A „Sorok egy kép alá” című vers Korniss Dezsőnek egy 1930-ban festett „Kép” (Halas csendélet) című festményét idézi:

„Újságpapírral födött asztalon
mereng a szegénység: hagyma és hering –
s hová napfény nem ér, a földbevált oduk
sötétje borong képeden.

Nincs rajta fény, nincs égő villanás
– ím, ez a szegénység, melyre emlékezünk –”

„Hagyma és hering – s míg nézem képedet,
elébem tűnnek csorba asztalok:
asztalra ejtett szakállas fejek...
S mint sűrű árny ez éhes arcokon,
mint szemekben a kormos tekintet:
ilyennek látom én festményedet.”¹⁶

Bár az 1930-as Kassák-cikkből már kiolvashatók az év végére felerősödő, s végül is szétváláshoz vezető kritikus megjegyzések, Kassák véleményére azonban még a lelkes hangvétel jellemző: „A KUT fiataljai, Trauner Sándor, Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedüs Béla, Vajda Lajos, hat egészen fiatal ember, de ez a fiatalság csak életéveik számára vonatkozik, művészetükben túl vannak a zöld ifjak dadogásain, lefokozott színeikből, leegyszerűsített, kiegyensúlyozott formáikból mély emberi líra szól a képzőművészet formanyelvét megértő szemlélőhöz. ...Mint kritikusok állnak szemben az eseményekkel, s teremtő erejük átviszi és megrögzíti képeikben tragikusan komoly emberi bensőségüket...”

1930 márciusában a budapesti Tamás Galériában újabb kiállításon mutatják be képeiket a Munka-kör fiatal festői; hatukon kívül Bene Géza, Dési Huber István, Gadányi Jenő, Gábor Jenő, Goldmann György, Littmann Frigyes, Mészáros László, Sugár Andor vesznek részt a kiállításon, melynek címe: „Új Progresszív Művészek”. A Pesti Hírlap kritikusa őszinte érdeklődéssel és elismeréssel ír a tárlatról: „Tizenhárom fiatal festő, két fiatal szobrász a Tamás Galériában, egytől-egyig alig túl a húsz esztendőn, és majdnem egytől-egyig túl mindenben, amit eddig festészet és szobrászat produkált, telve újat akarással, forrongással, erjedéssel, egyszóval: koratavasz a magyar képzőművészet berkeiben.”¹⁷

Természetesen bíráló megjegyzések is érik a művészek egyikét-másikát; ezek azonban lehetőséget adnak nekünk, hogy rekonstruáljuk az „Új Progresszív Művészek” kiállításának némely művét. Korniss Dezső és Vajda Lajos „konstruktív-szürrealista” képeiről, melyeken a geometrikus absztrakt síkszerkezetbe szürreális-asszociációs fotókat, fotómontázsokat illesztnek, a következőket olvashatjuk: „...bizonyos, hogy néhány év múlva sem Korniss Dezső, sem Vajda Lajos nem fogják a nagy vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotómontázsokban vagy újságpapírdarabokban látni a festészet célját.” Hegedüs Béla képéről pedig ezt írja: „Hegedüs Béla sem fog akadémikusan festői és fotografikusan technikai elemeket keverni a vásznon...” Ha összevetjük ezeket a sorokat az Új Szín 1930-as I. számában reprodukált Korniss- és Hegedüs-festményekkel,¹⁸ láthatjuk, hogy a két fiatal művész alapvetően síkkonstruktivista képi rendszerből indul ki, ezt azonban a szabad képzettársítás birodalmával bővíti ki. A geometrikus rendszer elvont-spirituális szinten az abszolút rend, illetve a harmonikus viszonylatok közvetítője; testetlensége azonban nem a malevicsi fehér szuprematizmus anyagtalannak, súlytalannak, időtlennek és mérhetetlennek tűnő, végtelen terekben lebegő szellemi rendszer kizárólagos hordozója, hanem — a komor színek és faktúrák által — nagyon is valós, nagyon is konkrét szociológiai-anyagi közeget idéz fel: a külvárosok nyomorát, a szegénységet, a nagyvárosi grundok tűzfalainak kilátástalanságát, a komor nagyvárosi hajnalok hidegségét és keménységét. Az elvont geometrikus struktúra képi funkciója kettős: spirituális — mint az abszolút rendszer, mint a teljesség képi hordozója —; s materiális-konkrét, amennyiben a nagyvárosi szegénység világát, a gépi-nagyvárosi magány világát idézi fel, olykor egy-egy naturalisan megfestett részlettel, illetve egy-egy valódi anyag (újságpapír, falemez, fűrészpor, zsákvászon stb.) beragasztásával. Ehhez a kettős struktúrához járul a fotó, illetve fotómontázs, mely részint konkretizálja a kép jelentését, részint kitágítja, s egyben az abszolút rend, a transzcendens érték és a teljesség ellenpontjait villantja fel a nyomorgó proletárok, felpuffadt hasú kisgyerekek, kolduló nincstelenek képében. A dokumentum így válik ellenpontjává az

elvont-abszolút struktúrának; a naturálisan megfestett részlet vagy beragasztott valóságfragmentum tragikus ellenpontjává az absztrakt formának, mely maga is kettős: spirituális és materiális egyszerre.

A fiatal művészek politikai elkötelezettségét még közvetlenebbül mutatják a Munka folyóirat számára készített politikai karikatúrák és agitációs rajzok.¹⁹ Ezek a rajzok egyúttal jelzik a művészek és a Munka-kör együttműködésének egyik lehetséges és sikeres módját; jelzik azonban ennek az együttműködésnek a korlátait is. Kassák nem közöl egyetlenegy reprodukciót sem az „Új Progresszív Művészek” tárlatáról; erre Rózsa Miklós vállalkozik az 1930-ban induló Új Szín hasábjain.

Trauner Sándor első rajza – DOR álneven – 1929 júniusában jelenik meg a Munkában. A politikai rajz címe: „Az úr és a termelő ember”. Fekete vonalrajzzal, a kontúr rugalmas erősítésével, illetve gyengítésével árnyal; a látvány és egy rejtett konstruktív vonalrendszer összejátszása jellemzi. Erősek a – némiképp Georg Groszra emlékeztető – groteszk elemek, az arányok, részletek (szivar, borostás arc, hatalmas has stb.) groteszk karikírozása.

1929. szeptember 9-i számban hozza a Munka DOR „Racionalizálás” című rajzát. Ezen megjelenik a jellemző trauneri motívum: halott, sovány csecsemő. A rajz felső részén groteszkül mozgó, ugráló, kövér, szivarozó gyáros, kezében az „idő: pénz” embertelen racionalizmusát szimbolizáló órával; alatta hosszú sorban sovány, lehajtott fejű csüggedt asszonyok, hátul – kissé ügyetlenül kapcsolódó – gyár.

Az 1929. november 10-i számban Korniss Dezső és DOR közösen szerepel. DOR rajza „Az emberiség szaporodása” című cikkhez készült, Kornissé pedig „A mezőgazdaság világhátrézként” című tanulmány mellé; mindkettő közvetlenül kapcsolódik tehát egy konkrét aktuális témához. DOR rajzán a már ismert szimbólumokat alkalmazza: csecsemőt, sovány kisgyermeket, embriót. Korniss rajzán erős, lendületes félköríves vonalak és egy egyenes által kijelölt csomópontokra építi rá a hatalmas, otromba, dőzsölő gazdag úr alakját, aki kenyeret nyújt egy kis munkásnak. Az arc erősen groteszk, expresszív hangsúlyozású, a kompozíció tudatosan szerkesztett. A csendéletként megrajzolt gyümölcsöstállal, borosüveggel, kompóttal megrakott asztal egyben a kompozíció csomópontjának kiemelésére szolgál.

1930 januárjában a „Munka szexuális ankétja” alkalmából DOR „Prostitúció” című rajzát közli Kassák. Ezen a rajzon figyelhető meg leginkább annak a jellegzetes rajzmódnak és kompozíciós megoldásnak a kialakulása, mely a harmincas évek közepén Korniss és Vajda szentendrei motívumrajzait jellemzi. A rajz geometrikus elrendezésű; a konstruktív rendszer erőtengelyei azonban nem elvont geometrikus formában nyilvánulnak meg, hanem figuratív és tárgyi elemek egymáshoz viszonyított rendszerében. Először jelentkezik itt tisztán a „rajzmontázs”-technika, mely a kontúros rajzolással együtt a téri értékek síkba írásának eszközévé válik. Ugyancsak itt jelentkezik a kontúrok önállósá válásával egy sajátos rajzi szövet kialakításának igénye, melyet Vajda alkalmaz ismét 1935–36-ban. A vonal fokozott érzékenysége és egy önmagába záruló, kis, megtört szakaszokkal érzékennyé tett, „rezgetett”, de folyamatos vonalrendszer alakul ki DOR rajzán. A kontúrnak mint önálló értékű, nem a tárgy téri leképezéséhez kapcsolódó vagy geometrikus törvényeknek alávetett, hanem önmagában megálló, „független” elemnek a felfogása eredményezi a rajz egészére kiterjedő, az egyes részlettől eloldódó, érzékeny vonalhálózat kialakulását.

A Munkában közölt politikai rajzok legtöbbje annak a formateremtési kísérletnek a rajzi-grafikai folytatása, mely az 1929-es és 1930-as „konstruktív-szürrealis” kompozíciókon foglalkoztatja a fiatal művészeket. A motívumok által megjelenített szociológiai közeg többnyire rokon a festmények motívumvilágával; itt azonban, a feladatnak megfelelően, erősebb a direkt politikai él, a szatíra.²⁰

Ugyanakkor ezek a rajzok egy sajátos kompozíciós rendszer modelljeként is felfoghatók. Úgy tűnik, az 1929–30-as években – ha viszonylag zárt körben is – jelentkezik egy sajátos stílustendencia, mely képes kialakítani egy állandó motívumrendszert, viszonylag homogén szimbolizációs jelrendszert, a részletmegoldásokra is kiterjedő egyseges formálást és komponálásmódot, az elvont geometrikus rendszerszervezés és a motívumok asszociatív jelentésrétegeinek egymásravezítésén alapuló kifejezésrendszert. Természetesen túlzás lenne valamilyen „Munka-kör stílusról” beszélni; inkább az „Új Progresszív Művészek” körén belül kialakuló, viszonylag rokon szemléletű művészek csoportjának sajátos szintézis-értelmezéséről, „konstruktív-szürrealista” kifejezésrendszeréről beszélhetünk. Mivel a csoport 1930 végére szétesik, nem érkezik el ennek a stílussteremtő vállalkozásnak a beéréséhez, de még kibontakozásához sem. Talán csak Korniss Dezső 1933-tól kibontakozó úgynevezett „szentendrei korszakában”, illetve Vajda Lajos 1935–1937 közötti „konstruktív-szürrealis sematikának” elnevezett módszerében követhetők nyomon ennek a vállalkozásnak esztétikai konzekvenciái. Maga a Munka-kör mint társaság, mint vitakör, mint a társadalmi kérdések iránt érdeklődő fiatal baloldali értelmiség és ifjúmunkások fóruma lényegében nem befolyásolta a fiatal művészeket. Az 1930-as Tamás Galériában rendezett kiállítás után fokozatosan kiéleződnek a viták; az avantgarde művészet iránti bizalmatlanság, a közvetlen politikai cselekvésben való alkalmazhatatlansága miatti kritikák, illetve a pesszimizmus vádjai tovább növelik a fiatal művészek elszigetelődését, ami végül is szakításhoz vezet. 1930 nyarán néhányan külföldre távoznak; ugyanez év őszén, a szeptember 1-i tüntetéseket követő lebukások előtt a társaság még itthon maradt tagjai is elhagyják az országot. A szétszóródás ténye ismert: Kepes György Berlinbe megy, ahol Moholy-Nagy mellett dolgozik a Bauhausban; Trauner Sándor, Korniss Dezső, Vajda Lajos, Hegedüs Béla Párizsba mennek, ahol Trauner filmmel kezd el foglalkozni; Schubert és Veszelszky Béla rövid időre Bécsbe és Berlinbe mennek. A magyarországi avantgarde művészet harmadik generációjának legfontosabb kezdeményező tagjai ismét szétszóródnak Európában, ismét szétesik az avantgarde művészet egy fontos csoportosulása. A csoport később hazatérő tagjai már alapvetően más szituációban, többnyire magányosan és mindenfajta valóban szellemi közösséget nyújtó csoportosulás nélkül alkotnak; egyesek hosszú évtizedekre felhagynak a festéssel.

„A Munka-kör, mely tagjait úgyszólván közös életformára, minden szabad idejük és energiájuk odaadására kényszerítette, nem lehetett hosszabb ideig menedék a fiatal festők számára. Az együvé tartozás élménye, mely a csatlakozás pillanatában az előzmények miatt volt leginkább nagy és mély, a valósággá válás során fokozatosan veszített varázsából. A gyakorlati munka és a szigorú fegyelem, a kör agitatív, nevelő céljainak olykor közvetlen szolgálata s nem utolsósorban Kassáknak a művészet terén is egyre erősebbnek érzett irányító szándéka teherrel, a mozgalmi keretek közé való zártsággá, a további művészeti kibontakozás akadályává vált számukra” – írja Csaplár Ferenc a Munka-kör képzőművészeti tevékenységét feltáró dolgozatában.²¹

Hozzájárult ehhez az eltávolodáshoz az a szellem is, melyet a politikai viták, belső küzdelmek, egymás ellen fellépő politikai-ideológiai csoportocskák harca idézett elő; illetve a művészetnek direkt agitativ feladatot betöltő „harci eszközzé” degradálása és a művészet autonómiájának, a művészet belső törvényeinek, sajátos jelentésközvetítő és értékszimbolizáló szerepének meg nem értése jellemzett. Ugyancsak hozzájárult a szakításhoz az akkor jelentkező népiesség különböző áramlatainak eltérő értékelése, az újabb avantgarde irányzatok megítélésében való különbségek, valamint egyfajta „új-líraiság” térnyerése mind a fiatal költők, mind a festők között. Ez utóbbi szintén összefügg a személyiség új hangsúlyozásával, illetve a személyiség magára maradottságának művészi felismerésével és kifejezésével.²²

A csoport szétesése, tagjainak külföldre távozása után csak Schubert Ernő maradt meg a Munka-körben; művészete azonban lényegében az 1929–30-ban megfogalmazott képi rendszer ismételtetését és variálását nyújtja. „A Munka képzőművészeti tevékenysége 1933–34 után más lett, mint korábban volt. Kassáknak többé nem sikerült – a körülmények miatt sem – a körön belül képzőművész csoportot szerveznie, csupán a folyóiratnak – a fokozatos redukálódás eredményeképp a mozgalomból végül már csak ez maradt meg – alkalmanként munkatársakat. Peterdi és Gadányi tanulmányukban a konstruktív törekvések mellett tettek hitet. Kassák szigora mérséklődött, a más törekvésekről tudomást nem vevő merevsége fölengedett. A saját belső műhely, sőt hovatovább mozgalom nélkül maradt folyóirat a magyar képzőművészeti életben vállalt hivatást, keresett magának közeget. A rendszeresnek mondható kritikai tevékenység csak 1937-ben kezdődött, a folyóirat elszigetelődésének, végelgyengülésének idején, Kassák hazatérése és mozgalomindítása után tíz esztendővel. A saját táboralakítás kudarcérzésének egyik jele volt ez” – írja Csaplár Ferenc.²³

A Munka-kör és a Munka folyóirat sajátos helyzetéből, az őt támogató „mozgalom” összetételéből, illetve az erős szociális, közgazdasági, politikai érdeklődésből következően új műfaji érdeklődés figyelhető meg 1929–30 körül: a fényképezés felfedezése. A magyarországi avantgarde történetében először kap ilyen hangsúlyt a fényképezés. Bár Kassák már az első számban közöl Moholy-Nagy Lászlótól fotógramot, és ezután is megjelennek fotógramok, fotómontázsok a Munka lapjain, a Munka-kör fotósainak tevékenysége azonban más minőségeket bontakoztat ki, s más érdeklődésű. „Az első években – és ez fontos körülmény – a MUNKA, addigi lapjaimtól eltérően, nem hangsúlyozta a képzőművészetet, és amikor rendszeresebben foglalkozni kezdett vele, először nem a festőkhöz, hanem a fényképészekhez fordult. Néhány éven át nagyobb hangsúlyt adott a fényképnek, mint a festménynek és a rajznak. ...A MUNKA megteremtette nemcsak a magyar munkás fotómozgalmat, hanem a szocialista fényképezés új, művészi stílusát is. Fotókörének tagjai vívták ki elsőként Magyarországon a fotóművész nevet: Fröhöf Sándor, Haar Ferenc, Lengyel Lajos és mások” – írja Kassák.²⁴ Valóban, a Munka-kör egyik legjelentősebb és leghatásosabb tette éppen az új típusú szociális érdeklődésű fotóművészet kialakítása, támogatása és bemutatása. A szociális fényképezés teljes mértékben „belülről” bontakozik ki, teljesen megfelel a Munka-kör által felismert helyzetben vállalt szerepvállalásnak. A szociófotósok munkáin lényegében ugyanaz a világ jelenik meg, mint az „Új Progresszív Művészek” festői tevékenységében, de – a műfajból és szemléletükből következően – sokkal direkter, az elvont

gondolati konstrukció helyett a konkrét társadalmi praxisra irányuló dokumentarista élességgel és kritikai élel.

1932-ben jelenik meg Budapesten „A mi életünk” címen a Munka első fotókönyve. Kassák Lajos ír hozzá előszót, s ugyancsak Kassák szerkeszti a könyvet. Már az első mondatokban megfogalmazza Kassák nem csak a szociófotósok, hanem magának a Munka-körben tevékenykedő fiatal értelmiségiek és ifjűmunkások művésszé vált közösségének életideálját, illetve a Munka-kör célját: „Néhány fiatal munkás, akik részt vesznek a szocialista mozgalomban, akik nehéz önképző munkával korszerű emberekké tudatosították magukat, akik messzebb látnak és mélyebbre akarnak hatolni az élet felületeinél, összeálltak, hogy napi elfoglaltságukon, a testet-lelket őrő bér munkán túl a maguk és társaik örömeire olyan területen is munkálkodjanak, amelyhez eddig csak a gazdaságiakban és iskolázottságban kiváltságosoknak volt meg a lehetőségük.”²⁵

A Munka-kör eszménye fogalmazódik meg itt, az önmagukat „korszerű emberekké tudatosító” ifjűmunkások alkotó fantáziájának és teremtő erőinek kibontakozása. Kassák kiemeli „újszerű látásukat”, azt, hogy „dokumentálják a dolgok és tények összefüggéseit”, „demonstrálják cselekvő énjüket”. Szép és lelkes sorokban áll ki művésztük mellett: „...kegyetlen mélységekből indultak el ezek az emberek, és hivatottak arra, hogy beérjék és meghódítsák (!) a magasságokat”.

Érdekes párhuzam tűnik fel az 1930-ban írt „A KUT fiataljai” című kritika és az 1932-es Előszó néhány gondolata között. Kassák így ír „A mi életünk” előszavában: „Könyvük címe: A mi életünk. Sokat ígérés és pátosz nélküli cím. Nem igénytelenül szürke, hanem tényszerűen egyszerű és plasztikusan tömör. Ugyanazt az érzést kelti fel az olvasóban, mint az ő egész emberi életük a figyelmes szemlélőben. Mert hiszen minden nyomorúságuk és kijátszottságuk ellenére is az ő életük sem szürke, hanem tragikusan egyszerű, nem mélység és magasság nélküli, hanem erőiben és vágyaiban még feltáratlan. Ez az élet azok szemében tűnik érdektelen szürkének, akik csak a tarkaságban látják meg a színeset. Pedig a színeknek milyen végtelen variációja van meg a szürkék sorozatában.” Trauner képeivel kapcsolatban pedig így fogalmaz Kassák: „Formáiban puritán és ésszerűen egyszerű architektúra, színeiben a mély barnák variálása. Az impresszionisták előtt monoton egyhangúság ez, de lényegében abszolút festőiség lírai kiélvezése egyazon szín ezer árnyalatskálájának.” Mindkét esetben a tragikus életlátás, a mélység plasztikus, egyszerű, tömör kifejezése. Mindkét írás kiemeli a látszat színességgel szemben a komor valóság feltárásának puritán szűkszavúságát, de felfedezi e puritán visszafogottságban a tragikus valóságlátást közvetítő gazdag belső líraiságot, a szürkék végtelen variációjában kibontakozó tragikusan tiszta, tömör képet. Ugyanakkor mindkét írásban fontos szerepet kap a tudatos komponálás, illetve a „formák szigorú zártsága és szigorú összeépítettsége”, mely a valóság teljes megragadásának, a tudatos valóságlátásnak, s nem pusztán az érzelmi átélésnek az eszköze Kassák szemléletrendszerében. Ahogy írja: „A mi életünk című könyv fotósai nem hangulatképekre vadásznak gépükkel, hanem tudatos komponálásra, alakító feladatok megoldására törek-szenek. ...Az élet rejtett gazdagságát fejtik ki előttünk, s egy feltörekvő osztály szellemi frissességét, fejlődőképességét dokumentálják.”

Kassák élesen elválasztja a festészetet a fényképezéstől, anélkül hogy egyiket magasabbra értékelné a másiknál. A fényképezést „az új kor civilizatorikus szüleményének” tekinti, mely „elsősorban technikai eredmény és szigorúan az anyaghoz kötött folya-

mat”; míg a festészet úgymond „a kultúrindivíduoum művészete”. „Ahol az egyik végződik, ott kezdődik a másik. ...A festő azt festi, ~~amit lát~~. A fotográfus pedig azt rögzíti meg, amit a gép lencséje lát. Ha egy festő valamely tárgynak pontos hasonmását akarja adni, akkor festészete megszűnik mint művészet. ...A festő látása szubjektív, a fölvevő apparátus lencséjéé objektív. A fölvevő készüléket objektív és pszichikaellenes látása a mi időnkben, amikor a kollektivitás és szigorú konstruktivitás felé törekszünk, a festészet fölé emeli” – írja Kassák. A festészet individualista látásmódjának és a fotográfia objektivitásának radikális szétválasztásában Kassák nem kis mértékben Moholy-Nagy felfogására támaszkodik, aki a Bauhausbücher 8.-ban „Malerei Fotografie Film” címmel megjelentetett tanulmányában élesen szétválasztja a festészet és a fényképezés funkcióit.²⁶ Moholy-Nagy megállapítja: „A fotográfia és a film mechanikus-egzakt eljárásával az ábrázoló festészet eddig megismert formáinak minden mechanikus eljárásánál összehasonlíthatatlanul jobban funkcionáló kifejezési eszközt nyertünk az ábrázolásra. A festészetet ettől kezdve csak mint tiszta szín-alakítást foghatjuk fel.

A tiszta szín-alakítás megmutatja, hogy a színes formálás (azaz: festészet) ~~témája~~ maga a szín...” Kassák ugyanígy kijelenti: „...ha a festészetet mint illusztráló művészetet vizsgáljuk, pontosságban és megbízhatóságban messze elmarad a fotográfia illusztráló képességei mögött”. Kassáknál a festészet individuális látásmódja, Moholy-Nagynál a tiszta, primer szín-alakítás, illetve a megformált kifejezés a festészet valódi sajátossága, mely elválasztja a fényképezéstől. Abban azonban, hogy Kassák a fényképezést a kollektivitás és a szigorú konstruktivitás eszményét kifejező művészi lehetőségnek tekintti, egy mélyebb szemléleti probléma ragadható meg: Kassák ugyanazokat az értékeket látja a kortárs fotográfiában, amiket a maga Képarchitektúra-rendszere értékeinek tekintett másfél évtizeddel korábban. A kollektivitás és a szigorú konstruktivitás eszményei azonban egészen mást jelentenek 1932-ben, mint a tízes-húszas évek nagy világhorradalmi ábrándjainak idején. Kassák „új kollektív kultúráról” beszél, melyet az „egészséges, kiegyensúlyozott szellem” képes létrehozni; azonban az a fiatal generáció, aki a tízes évek végén, a világháború, a forradalmak, majd az ellenforradalom, s az ezt követő konszolidáció, végül pedig a gazdasági válság és a nyomor tapasztalataiból nyeri élményeit, s aki semmiféle valóságos reményt, valóságos jövőt nem lát maga előtt, aki a baloldal válságát, a frakciók gyűlölködését, az illegalitás félelmeit, szociáldemokraták és kommunisták egymás elleni küzdelmeit látja a munkásmozgalomban, s az egyre úszítóbb nacionalizmust, a faji gyűlölködést, a fasiszta radikalizmus előretörését a jobboldali keresztény-nemzeti kurzus oldalán, ez a fiatal generáció nem tudja többé magáévá tenni Kassák optimizmusát, az eljövendő kollektív társadalomba vetett hitét, sem pedig a technikai fejlődést igénylő, a technikában feltétlen felszabadító erőt látó konstruktivizmusát. „A lehanyatlott feudális kultúrán épült fel a ma technikai civilizációja, és ezen a technikai alapépítményen, mint egy új fundamentumon fog felépülni az eljövendő szocialista kollektív kultúra.” – írja Kassák, ám a fiatal avantgarde művészek előtt egy baljóslatú, sötét, fenyegető jövő képe rajzolódik ki.

1. KASSÁK L.: Az izmusok története. Magvető, Bp., 1972. 293.
2. Lásd: SZABÓ J.: A magyar aktivizmus története. Művészettörténeti Füzetek 3. Akadémiai, Bp., 1971. 31–36., 60–69.
3. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
4. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
5. Ez a helyzet nyilvánvalóan összefügg a húszas évek legvégének általános avantgarde „apályával”, ami egész Európában megmutatkozik. A válság okai rendkívül szerteágazóak, mégis néhány alappozíciót meg kell említeni, a szükségszerű egyszerűsítés veszélyét is vállalva. Az egyik ilyen alapok a nemzetközi avantgarde „vákuum-helyzetbe” kerülése: mivel az avantgarde művészeti mozgalmi rendkívül szorosan kapcsolódtak társadalmi és politikai mozgalmakhoz, illetve végső soron radikális társadalmi változásokra, a társadalmi értékrend mély megváltoztatására, felülvizsgálására irányultak, s ezért az első világháborút megelőző erjedés, majd a tízes évek végi forradalmi hullám szellemi kifejezőivé válhattak, az általános európai konszolidáció mindenképpen kihúzta a talajt a radikális avantgarde alól. A konszolidáció különféle formái egyaránt veszélyeztették a spontaneitáson, a fennálló keretek és intézményi struktúrák meghaladásán, a korlátozatlan kezdeményező-készségen, az utópisztikus totalitás-eszmén alapuló avantgarde mozgalmakat. Ehhez járult az „intézményessé válás” folyamatából adódó számos nehézség (részint a szovjet társadalomban különféle pozíciókat kereső avantgarde mozgalmak fejlődésében, részint a Bauhaus mozgalom konszolidációjában, részint pedig a nemzetközi dadaista központok elsorvadásában). A részleges „intézményessé válás” is alapjaiban korlátozta az avantgarde mozgalmakat, míg közben a megvalósulás, a társadalmi beteljesülés illúziójával kecsgettette őket. A forradalmi „totalitás-utópia” ekkorra már egyfajta praktikus, „alkalmazott totalitással” vált, ami kénytelen volt komolyan venni a társadalmi, gazdasági adottságokat, kénytelen volt racionálisan hozzáidomulni a fennálló intézményrendszerhez, kénytelen volt a lehető leggazdaságosabban kielégíteni a társadalmi igényeket – azaz integrálódott a fennálló társadalomba, ahelyett, hogy megváltoztatta volna ezeket a társadalmakat. A permanens forradalom avantgarde eszménye helyett a tízes évek avantgarde örökségének gyakorlati-technicista megvalósításához fogott, megkísérelte legalább töredékében gyakorlattá tenni az utópiákat. Csakhogy az utópia természeténél fogva nem számol semmiféle konkrét, gyakorlati tényezővel, míg a poroduktivista típusú, alkalmazásra törekvő avantgarde csakis ezzel kénytelen számolni. A szovjet társadalom bürokratizálódása, a társadalmi demokrácia elsorvadása, az elidegenedett hatalmi struktúrák elválása a tömegektől megpecsételte ezt a folyamatot az első szocialista társadalomban. A németországi avantgarde mozgalmakat pedig a kapitalista konszolidáció szorította vissza: a totális változások helyett a kis és hasznos lépések, a gyakorlati reformok útja tűnt járhatónak. Mindez a modern művészet szubjektivizálódásához vezetett, a mozgalmak és a kollektív utópiák lecsendesüléséhez. Jól mutatja ezt a szürrealista mozgalom fejlődése a „szürrealista forradalomtól” az egyes szürrealista művészek egyéni mikrokozmoszáinak, individuális alkotói útjának kialakulásáig. Míg a „szürrealista forradalom” a húszas évek első felének legradikálisabb, s tudatosan általános társadalmi változásokra törekvő mozgalma volt, mely a műtárgyat és az egyes művészt éppúgy megtagadta, mint a polgári társadalom művészetfelfogását, kultúrafelfogását, sőt magát az osztálytársadalmat, mint ennek az elidegenedett és emberellenes kultúrafelfogásnak az alapfeltételét, addig a harmincas évekre már nyilvánvalóvá válik, hogy a szürrealizmus is éppen annyira „antiművészet”, mint amennyire „művészet”, azaz a gyakorlati élettől viszonylag független, autonóm esztétikai szféra. Ez a felismerés szorosan összefügg az avantgarde általános válságával és saját pozíciójának értékelési zavaraiival.
6. A „konstruktív-szürrealizmus” kifejezést az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolán 1926-tól együtt dolgozó négy fiatal festő, Schubert Ernő, Trauner Sándor, Kepes György és Korniss Dezső alkották, saját közös művészi programjuk megnevezésére. A kifejezés onnan származik, hogy a fiatalok megkísérelték egyfajta szintézisbe hozni az elvont plasztikai képépítés konstruktív gyakorlatát az asszociatív szürrealista alkotás gyakorlatával, annak érdekében, hogy a tiszta, ideális rendet és harmóniát, racionális és áttekinthető viszonylatokat reprezentáló absztrakt képi struktúra jelentését „visszakonkretizálják” a maguk saját világára, a maguk szubjektív élményeire, tapasztalataira. Mivel a francia szürrealizmust akkor még alig ismerték, inkább csak irodalmi közvetítéssel kö-

vethették nyomon a szürrealista esztétikai gondolkozást. Módszerük sokkal közelebb áll az orosz konstruktivizmushoz, és annak montázs-felfogásához, mint a francia szürrealizmushoz. El Liszickij és Rodcsenko hatottak közvetlenül rájuk, valamint Sterenberg sajátos festészete, mely a geometrikus képi rendszerbe épített konkrét motívumok asszociatív jelentéseivel hat. A „konstruktív-szürrealizmus” legtisztábban Trauner Sándor rajzmontázsaiiban jelentkezik; itt Trauner valóban az egyes motívum asszociációs jelentéspályáinak „megszerkesztésére” vállalkozik, s egy rendkívül érzékeny rajzi módszert alkot. A „konstruktív-szürrealizmus” fogalmát 1935 után Korniss és Vajda közös szentendrei munkájuk során feleleveníti, ekkor már erősebb szürrealista mozzanatokkal, azonban Szentendrén az egyes motívumok, különösen 1935 és 1937 között, a helyi folklórból származnak és bizonyos kollektív-tradicionális jelentéseket hordoznak. Az 1927 és 1930 közötti „konstruktív-szürrealista” rajzok és festmények az új generáció sajátos szemléletét, a Kassákénál jóval szubjektívebb alkotói felfogást mutatják.

7. 1928. február: Mentor Könyvkereskedésben Trauner Sándor és Schubert Ernő kiállítása; 1928. május: Műcsarnok, végzős növendékek kiállítása (Schubert Ernő, Kepes György, Korniss Dezső és Trauner Sándor együtt állítanak ki); 1929. december: Nemzeti Szalon, KUT-kiállítás (Schubert Ernő, Trauner Sándor, Kepes György, Korniss Dezső, Hegedűs Béla, Vajda Lajos, Veszelszky Béla); 1930. március: Tamás Galériában „Új Progresszív Művészek” kiállítása 13 résztvevővel.
8. KASSÁK L.: A KUT fiataljai. Munka 1930. február 12. 382.
9. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka 1923–1933. *Ars Hungarica* 1976/1. 89.
10. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. Művészettörténeti Értesítő, 1972/2. 133.
11. Kepes György és Korniss Dezső szóbeli emlékezései alapján úgy tűnik, hogy a Munka-kör vitáin szinte kizárólagosan a művészet társadalmi hasznossága vagy haszontalansága, didaktikai céloknak való megfelelése vagy meg nem felelése volt a téma, de soha nem folytattak vitákat magának a művészi formálásnak, a művészi alkotás önértékűségének kérdéseiről. Ezt Vas István is hasonlóan mondta el, illetve írta meg önéletrajzi regényében: VAS I.: A félbeszakadt nyomozás. Szépirodalmi, Bp., 1967.; valamint VAS I.: Nehéz szerelem. Szépirodalmi, Bp., 1972.
12. Korniss Dezső: Szakállas önarckép. olaj, papír, 49,7x42 cm. 1929.
13. Lásd: VAS I.: Nehéz szerelem. 673.
14. KASSÁK L.: Az izmusok története. 292.
15. VAS I.: Nehéz szerelem. 567.
16. ZELK Z.: Új asztalomhoz. Bp., 1932.
17. Új Progresszív Művészek kiállítása. In: Pesti Hírlap 1930. március 29. 7.
18. Rózsa Miklós még az 1929. decemberi KUT-kiállítás alkalmával figyel fel a fiatal művészekre, s közli Trauner, Schubert, Korniss, Kepes és Hegedűs egy-egy művét az 1930-ban megindított Új Szín című folyóiratában. Mivel az itt közölt képek jórésze elpusztult, az Új Szín reprodukciói lényegében az egyetlen megmaradt dokumentumként értékelhetők.
19. Schubert Ernő rajzai: Rajz. Munka, 1930. 12. 361.; Rajz. Munka, 1930. 14. 417.; Rajz. Munka, 1931. 17. 473.; Rajz. Munka, 1932. 21. 561.; Rajz. Munka, 1933. 27. 753. Trauner Sándor rajzai: Az úr és a termelő ember. Munka, 1929. 8. 229.; Racionalizálás. Munka, 1929. 9. 267.; Rajz (Az emberiség szaporodása) Munka, 1929. 10. 297.; Rajz (Prostitúció) Munka, 1930. 11. 329.; Rajz. Munka, 1930. 16. 449. Korniss Dezső rajzai: Rajz. (A mezőgazdaság világhátrézkése) Munka, 1929. 10. 305.; Rajz. Munka, 1930. 11. 337.; Rajz. Munka, 1931. 19. 497.
20. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső első alkotói korszaka. 104.
21. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. 135.
22. Lásd: HEGYI L.: Korniss Dezső második alkotói korszaka. 1933–1937. *Ars Hungarica* 1978/2. – Az „érzelmek szabadsága” 275–285.
23. CSAPLÁR F.: A Munkakör képzőművészeti tevékenysége. 139.
24. KASSÁK L.: Az izmusok története. 299.
25. KASSÁK L.: Előszó. A mi életünkben. A Munka első fotókönyve. Bp., 1932. (Szerk. és tipogr.: Kassák Lajos)
26. L. MOHOLY-NAGY: Malerei Fotografie Film. Bauhausbücher 8. Albert Langen Verlag/München 1927. 7.

Medgyaszay István

A VASBETON MŰVÉSZI FORMÁJA (1908)

Közli: Bartha Zoltán

Hetvenöt éve, hogy elhangzott egy szerény, de nagy jelentőségű előadás a bécsi VIII. Nemzetközi Építész Kongresszuson – 1908. május 22-én délelőtt 10 órakor az Eschenbach utcai Osztrák Mérnök és Építész Egylet előadótermében.

Az akkori „művelt világ” – ahogy a kongresszusi kiadvány jellemezte – tíz országának 437 küldötte vett részt a Kongresszuson. A május 18–23 -ig tartott Kongresszus ideje alatt a városnézésen, kirándulásokon és kiállítások megtekintésén kívül délelőtt 9–13, valamint délután 3–5 óráig előadások hangzottak el hat témakörben. A Kongresszus elnöke Otto Wagner volt. Kívüle számos kiváló építész vett részt. Az előadások – szokás szerint – korabeli problémákat tárgyaltak. A vasbeton építészettel a VI. témakör foglalkozott.

Ha ma, több mint hét évtized távlatából tekintünk vissza a századelő éveiben rendezett Kongresszusra s kiadványában (BERICHT ÜBER DEN VIII. INTERNATIONALEN ARCHITEKTEN-KONGRESS WIEN 1908) lapozva a fölvetett témaköröket futjuk át – kétségtelen, hogy az 538–554. oldalak 12 ábrával illusztrált tanulmánya igazságával világító fáklyaként emelkedik ki.

Ez az előadás korunk s az eljövendő évszázadok új építőanyagának, a vasbeton művészi alakításának első, s minden időkre örökérvényű megfogalmazása. Ez az akkor harmincegy éves fiatalember, Medgyaszay István, aki alig pár éve hagyta el az egyetem padjait – igaz, már tervező műltra tekinthetett vissza, kitüntetésekkel s aranyéremmel zsebében – forrongó korának útvesztőiben eligazodva, mondanivalója kristálytisztá megfogalmazásával mutatott utat.

Gondolatai ma is frissek, szó szerint igazak s megfontolandók.

Bécs, 1908. május 22. 10^h

A VASBETON MŰVÉSZI FORMÁJA

Amikor az emberi művelődés egy-egy újabb fordulóhoz ért és az az új irányban erősebben fennállt: a végtelen élet lüktetése megnyilatkozott a művészetben is. Ezekből az időkől származnak az örökértékű remekművek. Emberi fejlődésünk egy-egy nagy mozzanata kövült meg azokban. Évezredek óta letűnt korok szelleme szunnyad az óriási gránit tömbök formavilágában. Álmuk titokzatos és mégis sokat sejtet, a legfontosabbat: az emberiség akkori fejlettségének fokát, az emberiségnek a végtelenségben való folyton változó viszonyát, szóval: az *akkori* világnézetet.

Ez a mindenkori művészetek forrása, alakító ereje. Forrása az építőművészetnek is, sőt megnyilatkozása ebben a legközvetlenebb, mert magában foglalja a *feladatot* és a *szükségletet* is.

Kutassunk tovább azok után a lelki erők után, melyek az építőművészetet alkotják és fejlődésében irányítják.

Ezek a *megismerés*, mely a művekben fellépő fizikai erőket felfedezi, továbbá az a *művészi képesség*, amely ezeknek az erőknek a szerepét szép formában kifejezi, megérezkíti.

Világnézet, megismerés és művészi kifejező képesség az emberi *lélekből* induló művészetet alakító erők.

Az *éghajlat* és *földrajzi helyzet* alakító befolyása *földünk* viszonyaiból következik. Magának a műnek szempontjából az előbbiek külső alakító erők és körülmények.

A belsők: a koronként dívó anyagok belső fizikai és kémiai erői, az anyag ellenálló ereje: *szilárdsági viszonyai és viharálló képessége*.

Igy alkotja meg lelkünk és az életünk körülményei a nagy korok építőművészetét. Ez azonban csak a születés.

Az építőművészet élete és értéke *abban az etikai hatásban nyilvánul, amelyet korára gyakorol*: A természet örök erőinek és törvényeinek méltó művészi formában való megérezkítésében önkéntelenül gyönyörködünk és felemelkedik lelkünk azok fönségéhez. Másfelől a remekmű a kora és az egész emberiségre való visszahatásában felkelti, általánosítja és megerősíti a benne megnyilatkozó *uralkodó eszméket, az uralkodó világnézetet*.

Ez a hivatás annál nehezebb, minél kevésbé hozzáférhető – már természeténél fogva is – egy-egy művészet és valamennyi között talán a legnehezebben hozzáférhető az elvont formákban megkövült építőművészet.

A jövő építőművészetének hivatása útjában még egy nagy akadály áll: Érzékeink annyi ezer éven át megszokták az eddig uralkodó anyagnak, a kőnek, egyszerű és csekély szilárdságából kialakult formáit. A kő szilárdságát már átérezzük, meg tudjuk ítélni. A betonban és vasban működő ötször meg százszor akkora erőket azonban még nem érezzük át, nem hisszük el. Ebből azután az következik, hogy az új művek karcsú, de sokkalta biztosabb vasbeton építőelemei nem keltik fel bennünk a biztosságnak és ünnepélyességnek azt az érzését, amit a tízszerre vaskosabb – de tulajdonképpen gyöngébb – kő szerkezetek.

Mi, akik számítjuk, a próbaterhelésekből tudjuk és szemeinkkel látjuk, hogy mily óriási terhet, igénybevételt bírnak el az új anyagok, egy-két évtized folytonos munkássága után már átérezzük valamennyire az új anyagokat a bennük működő ellenálló erőkkel. Egy-egy valóban jól és szépen megoldott művet, ha karcsúbb is méreteiben, épp olyan, sőt még inkább biztosnak és monumentálisnak szépnek érzünk, mintha kőből volna.

Ilyen lényeges változáson ment át az építőművészet – mint később rátérünk – a rómaiak korában. Megkezdhették a boltozatokat. Tudták, hogy a görög szerkezetektől eltérően ferde oldalnyomások is vannak, de azt még nem érezték át; ezer év múltán már átment a közérzésbe és megtalálta kifejező formáját a román és gót művészetben. Sok esztendő fog tehát elmúlni addig, amíg az új anyagokat és különös szilárdsági viszonyait teljesen átérezzük, és amíg az emberek összességére is legalább olyan irányú hatásuk leszen, mint arra a néhány alkotó művészre.

Tekintsük át röviden a művészet történetét és ügyeljünk arra, hogy a nagy művészetet alkotó korokban mennyiben nyilatkoznak meg ezek a külső és belső alakító körülmények.

Emlékezzünk az emberiség bölcsője – India – ősrégi, több mint tízezer éves gránit műveire és pagódáira. A föld közelében az egymásra halmozott fantasztikus elemek ijesztően eltorzított földi formákból szövődnek össze. A magasba nyúló kupolákat és tornyokat azonban teljesen elvont formaelemekből alkotta meg a dús képzelet. Amazokat a földi élet megvetése, emezeket a véttelenség és a Nirvána felé való sóvárgás sugallta.

Emlékezzünk a többi ázsiai és az egyiptomi kultúrára. Művészetük világnézetükkel együtt folyton távolodik az indusokétól, hogy végül a nagy görög kor művészetében a harmonikusan szép földi életet fejezze ki. Képzeletük az élet szimbólumait és isteneiket is földi formákban alkotta meg. Remekműveikben és templomaikon általánosan jellemző a *vízszintes* – a föld színével párhuzamos – kifejlődés. Aminthogy képzeletük és világnézetük, úgy művészetük sem emelkedett fel a földről, de műveiben harmonikusan szépet, szinte tökéleteset alkottak.

A többi külső alakító körülmény, a működő erők *felismerése* és azok művészi kifejezése évezredekken át folyton fejlődött a görög művészet tökéletességéig. Mindkettő szorosan összefügg a belső alakító körülményekkel: *az anyag szilárdsági viszonyaival*.

Az indusok, egyiptomiak és görögök építőanyaga a kő volt, művészetük kőbe van teremtve.

Az eddig felemlített alakító körülmények korok és fajok szerint különbözők, az évezredek során át mindannyian változók voltak, csak egy volt állandó: az anyag belső ereje, a kő egyszerű nyo-

mo szilárdsága. *Ez volt tehát az építőformáknak évezredekén át tartó fejlődésében a legáltalánosabb és a legmélyebben gyökerező alakító körülmény.*

Az őskori pillérek hézagosztásai vízszintesek. Az aszírok óriási kőtömbjei is csak vízszintes és függőleges síkokkal vannak határolva. A felfekvés mindenütt vízszintes a függőleges nyomás átadására. Az ókor műveiben az erők szereplése igen egyszerű és világos volt. A tető és párkány gerendái egy-egy ponton összefutottak és átadták függőlegesen a súlyukat a széles oszlopfőre, az összegyűjtve azt, az oszloptörzsének adta tovább, amelyeknek sorai a szélesen elterülő lépcsőzeten nyugodtak. A külső erő, a tetősúly megterhelése volt, ezt megbírta a kő, *a nyomásra való igénybevételnek* ellene állt a szilárdsága, *az egyszerű nyomószilárdsága.*

A görög dór oszlopfő főnségesen komoly ünnepélyes formájában a terhelésnek és ellenálló nyomószilárdságnak már majdnem tökéletes kifejezését látjuk. Az anyag rugalmas nyomószilárdsága nyilatkozik meg az annyira bájos, szinte nőiesen finom jón oszlopfőben is.

Ha az ókor építőművészetének ezeket a szerkezeteit és az azokban működő erőket élesebben megfigyeljük, még egy igen fontos jellemvonást találunk: a terhelés iránya mindig függőleges. Ezt éreztetik az említett köosztszások is.

A függőleges terhelés számtalan párhuzamosan működő alkotó erőit a klasszikus művészet egyszerűségével valóban gyönyörűen érzékítik meg az oszloptörzsek kannelúrái, függőleges barázdái.

Megállapított nézőpontjainkból tekintsük át a művészet történetének további korszakait is.

A rómaiak kora nem hozott új világnézetet, de továbbfejlesztette pompázó nagy arányokban a görög formavilágot. Feltűntek a boltívek és boltozatok. A görögöktől átvett elemeket változtatásbába, hatásukban gazdagabbá tették. Lényegében nem változott meg semmi sem. Az anyag, a nyomószilárdság ugyanaz maradt, csak éppenhogy a *terhelés iránya* változott. A boltozatokban és a támasztó elemekben fellép a ferde nyomás. A rómaiaké azonban nem volt az alkotás kora. Hiányzott az új ferde erők felismerése és a művészi kifejező képesség. A szélső boltívek *ferde* oldal nyomásait ugyanolyan oszloppal fogták fel, amelyekben a görögök éppen a *függőleges* erőket oly gyönyörűen megérezkítették.

Ezer évvel utóbb a keresztény művészet bontakozott ki a román és gót korban. Ez volt az utolsó nagy teremítő korszak. Megváltozott a világnézet. Az emberi lélek ismét felemelkedett a földi vonatkozásokból a végtelen mindenség és az örök élet felé. A mennybeli egy Istenhez sóvárgó lelkek megteremtették az égbe törő remekműveket, a magas, túlfinomult arányokat és csúcsos íveket. Műveik kifejlődésének uralkodó iránya – teljes ellentétben a görögökével – a *függőleges* lett.

Élesen megismerték az alkotásaikban működő erőket és irányukat – és az új korszak erős lelke megteremtette az új szerkezeti elemek kifejező, főnségesen művészi formáit.

Hogy szabatos legyenek, az eddig mondottakhoz egynéhány megjegyzést kell fűzzek. Az ókornak voltak olyan építőelemei is, melyeket nem csak nyomásra vettek igénybe: a párkánygerenda és az ajtószemöldökkő. Ezek már behajlításra voltak igénybe véve. Aránylag azonban oly rövidek voltak, hogy szinte falazó kőnek tekinthetők.

A kínaiak, perzsák és indusok műveiben felismerhetünk oly elemeket is, ahol a kitűnő minőségű kő és a lágy éghajlat alatt az anyag kohéziójával – a tömecseknek egymáshoz való tapadásával, összefüggésével – is számot vetettek. A sziklába vájt indus templomok, a lemezekből összerakott kupolák, a hosszabb, sőt néha áttört kögerendák és párkánygyámok a nyomószilárdságon kívül lényeges kohéziót tételeznek fel.

Végül a késői gót stílusban már oly elemeket is találunk, melyek határozottan húzásra vannak igénybe véve. Ilyenek a túlhajló boltozatbordák középrózsáinak kövei, az oszlop nélküli kettős ívek vállkövei és egyéb, a kő természetes szilárdsági viszonyait túllépő elemek.

Az előbbiekben említett nagy teremítő korok óta sok száz év múlt el többé-kevésbé értékes utánpótlásokban. A renaissance-ok, a barokk és rokokó idők építői mélyebb megértés nélkül halmozták és keverték össze a hivatásukban és formájukban őszinte, nemes elemeket.

Ebben a zűrzavarban tűntek fel az új építőanyagok és az építőművészeket nagy életkérdés elé állították.

Láttuk, hogy sok ezer esztendő múlt el, amíg az építőformák a nyomószilárdság művészi kifejezését megtalálták a görög remekművekben. És elmúlt ismét két évezred, amíg a keresztény művészet ugyanezt a nyomószilárdságot a boltozataiban nem csak a függőleges, hanem az összes irányokban művésziesen megérezkítette.

A mi feladatunk még sokkal nehezebb: Építőanyagainknak a vasnak és betonnak szilárdsága *összetett*, mert *nyomó-és egyszersmind húzó szilárdsága is van*.

A tiszta betonban az *egyszerű nyomó szilárdság* a lényeges. Ezzel azonban a falakon és boltozatokon kívül semmi némű szerkezetet nem készíthetnénk, még gerendát sem. Képzeljük el, hogy a terhelés alatt a gerenda jól behajlik: ez csak úgy lehet, ha az alsó rétegek megnyúlnak, széthúzódnak, a felsők pedig összenyomódnak. Minél kevésbé enged az anyag, minél nagyobb a *nyomó és egyszersmind a húzó szilárdsága*, annál erősebb lesz a gerenda. A vasbeton gerendában tehát a felső nyomott réteget meghagyjuk tiszta betonnak, az alsó húzott rétegbe pedig belebetonozzuk a *vas-szalakat*. Tudjuk, hogy ezeknek óriási húzó szilárdságuk van, tudjuk, hogy azok a gerenda alsó rétegeit annak hosszában összehúzzák, összefogják és ily módon az alsó rétegek megnyúlásának és a gerenda behajlásának ellenállnak. *Ez a vasbeton elve*.

Meg kell tehát találnunk azt a művészi formát, amely az erőknek ezt az összeszővődő játékát megsejteti, gyönyörködtetve megérzékíti. A jövő formavilága ilyképpen lényegesen el fog térni a múltétól. És számot kell vessünk azzal is, hogy nagy időbe telik, míg a klasszikus és a középkor tökéletességét elérjük.

A jövő formavilágából mondhatnók sejtetnek valamit az elmúlt koroknak azok a művei, melyeknek anyaga szilárdsági viszonyaiban többé-kevésbé megközelíti a vasbetont.

Így az említett kínai és indus építőelemek, amelyek formájában a kő kohéziója mint húzó szilárdság érvényesül. Tudjuk azonban, hogy ez nemlehet mintánk, már azért sem, mert a kő húzó szilárdsága aránytalanul kisebb a nyomószilárdságánál.

Feladatunkhoz már sokkal közelebb esik a fa építészete. Itt már jelentékeny a húzó szilárdság, tehát szerkezeteiben összetett igénybevételrel van dolgunk, mint a vasbetonnál.

Két körülmény azonban örökké el fogja választani a két anyag formavilágát: az *egyik* az, hogy a fa húzó és nyomó szilárdsága majdnem egyenlő, míg a vasbetonnál a vas-szalak elhelyezése szerint a húzott rész szilárdsága tíztől harmincszor akkora. A szilárdságok a különböző irányok szerint is eltérők. A *másik* elválasztó körülmény az, hogy a vasbeton alakja és mérete mind a három irányban (dimenzióban) majdnem független. Ez olyan sajátság, amely egyedül a vasbetont jellemzi.

Egy drezdai mennyezet képe szép példa erre az elvre. A mennyezet egybe van betonozva. A lemez a kazetták szegélyeivel együtt a felső *nyomott vaskos* tisztabeton réteg, ahol magára marad a gerenda, ez a vasbetétes, *húzott keskeny réteg*.

Nagyszabású vasbeton alkotás a poroszloí vásárcsarnok. A fedelet tartó nagy parabolikus ívek csak vasbetonból lehetségesek. A vízszintes rácsos szelemengerendák igen érdekesek. A felső nyomott öv zömök, az alsó húzott keskenyebb és a közepe felé homorodó. Mindezek a vasbeton művek a bennük működő erők felismert irányai és nagyságai szerint vannak megszerkesztve. Megoldásaikban leplezetlenül őszinték, sőt érdekesek is, anélkül azonban, hogy szépérzésünket kielégítenék.

A nagy korok remekművei is őszintén voltak megszerkesztve, közvetlenül, könnyen áttekinthetők az erők játékát, az építőelemek szerepeit, – de azon túl még gyönyörködtettek is. Szépek voltak. Ha a dór oszlop törzse helyébe mértani hengertestet állítanánk, a terhelést éppen oly helyesen és őszintén venné át, de ugyanaz sudarasítva, entházis szerint faragva már szép is. Miben van tehát a különbség? Egy finom elváltoztatásban, abban az igen fontos csekélységben, amely a fényképet a művészi arcképtől elválasztja: az érző lélek kifejezésében.

A sudarasításnak nemcsak az a célja, hogy az optikai csalódásból eredő nehézkes hatást elkerülje. Az oszlop törzse felveszi a párkányzat súlyát. Hogy az ezt érző görög művészlélek a szemlélőben a hasonló érzést felkeltse: az oszlop törzsét sudarasította az entházis ruganyos vonala szerint. Így már érezzük, hogy a kissé domború törzs *nyomásra van igénybevéve* és érezzük azt is, hogy azt a nyomást ruganyos szilárdsággal el is viseli. A dór oszloptörzsön még egy fontos jellemzést találunk: *a biztos állás jellemzését*. A felső átmérő valamivel kisebb, mint az alsó – csak egy ötödrészszel –, de a görög művész elérte a törzs megnyugtató hatását.

Be kell tehát ősmernünk, hogy az eddigi vasbeton műveink formavilága nem eléggé kifejező, nem művészi, nem *él*. Sejtetnünk, éreztetnünk kell műveinkben a természet örök erőinek játékát. Érdeklődvé és gyönyörködve kell lássuk, mint a gótikus domban, hogy adják át terhüket a boltmezők és boltsapkák játszi könnyedséggel az összefonódó bordákra, szinte gondos szeretettel hordja azokat az anyaboltöv, amely biztossággal nehezedik a komoly, hatalmas és ünnepélyes pillérekre.

Mi is meg kell találnunk annak a kifejezését – a mi világnézetünk formáiban, ahogy a vasbeton

bordák, gerendák és ívek felveszik terhüket, ahogy tovább adják a nagy rácsostartókra és oszlopokra, amelyek azt látható nyugalommal és biztonsággal hordják.

De hogy érzékszük meg a holt, merev anyagban az összeszövődő és összebogozódó húzó- és nyomó erőknek ezt az örök küzdelmét? Hiszen az erők és a szilárdsági viszonyok tulajdonképpen teljesen elvont fogalmak!

A testvér képzőművészetek felelnek kérdésünkre: *a cselekmény ábrázolása* által. A festő és szobrász a történet, a mozgás egyetlen pillanatát keresi, de mindig a legjellemzőbbet és ez az utolsó pillanatok egyike. Képzeljük el mármost, hogy ruganyos anyagból való oszlopot megterhelünk és végre összerogy. Közvetlenül az előtt kissé összenyomódik az anyag minden irányban kitérni igyekszik: Kidudorodik. *A hengertest kidomborodik. Ez a pillanat és ez a forma jellemzi a nyomást.*

A jövő építőművészetét kialakító legfontosabb erő – *az új világnézetünk* – még erős izzásban van. Úgy érezzük, hogy nemsokára fellobog és lelkiünket bevilágító tüze sokat magába olvaszt a görögök harmonikusan szép életéből, az első keresztények emelkedett lelkivilágából és korunk tudományának igazságaiból.

Az általános fejtegetés után térjünk a részletekre. Műveim tervezésénél arra törekedtem, hogy a vasbeton formájában annak különös jellemző sajátosságait kifejezzem. Munkásságom közben találtam néhány vezérelvet, amelyeket megvalósított példákon óhajtok bemutatni.

Ha a szerkezeti elemeket a lehető legkevesebb anyaggal oldjuk meg, tehát csak a húzott részekbe helyezünk szerkezeti vasat: úgy a nyomott részek keresztmetszete átlag hússzor nagyobb lesz, mint a húzott részeké. *A nyomott rész tehát zömök, vasos, a húzott rész keskeny, vékony lesz. Ez az első elvünk.*

Ha ruganyos anyagból való hengert széthúzzuk, az elszakadása előtt kissé megnyúlik. Az anyag tömege majdnem állandó marad: tehát a nagyobb hosszúságra megvékonyodik, *behomorodik. Ez a pillanat és ez a forma jellemzi a húzást.*

Ez volna tehát a második főelvünk. Tulajdonképpen nem is új. Láttuk, hogy a görögök is így fejezték ki a dór oszloptörzs nyomását.

Igen megnyugtató az, hogy ma – csupán lélektani és szilárdságtani igazságokból következtetve – ugyanahhoz az eredményhez jutunk, ahova évezredek előtt – a művészi formaképzéssel – a finom érzékű görögök. Ezek csak olyan igazságok lehetnek, amelyek emberi lelkünk legmélyén gyökeredznek.

Az így talált második elvünk szerint a nyomott elemek, tehát a vasbeton oszlopok, a rácsostartók felső övei domborúan, entházissal formálандók, a húzott elemek a kötők, a rácsostartók első övei stb. homorúan – negatív entházissal – formálандók. Ezek a görbék az egyenestől azonban csak kevésbé térhetnek el, hogy a vasbeton szívós és merev anyagát helyesen jellemezzék.

Engedjék meg uraim, hogy bemutassam azokat a kísérleteimet, amelyekben az eddig talált elveket megvalósítottam.

A veszprémi színház összes mennyezete, tetői, lépcső- és páholy-szerkezetei, valamint nagy ablakai vasbetonból valók. A páholyok lemezét gyámok tartják. Lényegében véve rácsostartó a magyar nép formavilágából kialakult és kifinomodott vonalakban. A felső öv húzott: ez a közepe felé homorodik, keskenyedek, az alsó öv nyomott, ez domborodik. A minta formát párhuzamos deszkátáblák közé erősített fa idomdarabokból állítottuk össze, a helyszínen csomósztűtük és megkeményedés után szemcséztük. A formálásnak ez a módja érezhető a párhuzamosan mereven határoló oldalsíkok és az elevebb körvonalak által.

A páholyok szerkezetéből rögtön megértjük, hogy a lemez és könyöklő terhét a gyámok fogják fel, és az ívesen behúzódnó könyökkel szinte az egészet a falba beköti. A gyámoknak mint értékes szerkezeti elemeknek kiképzésével bátran elhagyhatjuk a felületre ragasztott gipsz díszítéseket.

A vasbeton különös szilárdsági viszonyai az oszlopfőben is megnyilatkoznak. Az ókor kőgerendáinak felvételére kiszélesedő oszlopféjek alakultak, de ez a vasbetongerendák felvételére nem alkalmas. A nagy oszlopfő felső lapja felesleges és így nem is szép. A többtámaszú vasbeton tartók éppen ellenkezőleg megkívánják, hogy lehetőleg kis, de pontosan beállított felületen feküdjenek fel.

A lépcsőház oszlopát márványlapokkal borítottam és fent a közepe felé összehajló oszlopfőt

egy darabból faragták. A felfekvés felülete csak annyi, amennyit az átveendő nyomás megkíván. Az alsó gerendánál nincs szükség semmiféle oszlopfőre. A márványlapokat bronz övek fogják közre.

Még nagyobb az eltérés a fent kiszélesedő köpillérfejhez képest a falazott pilléreken nyugvó vasbeton szerkezetnél. A mi esetünkben vagy hatszor oly kis felület szükséges a felső vasbeton felfekvésére, mint az oszlopfő terhének alsó elosztására. A nyomást az oszlopfő domború formái fejezik ki, a vasbetonban levő húzó szilárdságot pedig az összehúzó keresztbordák.

Kerítés oszlopoknál nincsen értelme az oszlopfőnek. Az a cél, hogy a mi esetünkben a vaskeret felső ívét kimerevítse: lefelé tehát szétágazik.

Elhagytam a pergola oszlopainak felső befejezését is. Itt fontosabb azok merevítése, az állásukban való biztosítás, mint a csekély teher felvételének megérzékítése. Ha az oszlopsor oldalt dőlné a merevítő vasbeton ív begömbülne, mintegy betűródne. Ezt sejtetnék az ív alsó bütykei. A felső idom homorú az oszlop mellett, mert többnyire húzott.

Az elől álló lámpatartónak csak egy célja van: fent a lámpa felfüggesztésének pontját a térben biztosítani.

Egy további vasbeton elv abban állana, hogy a szerkezeti elemeket, mint gerenda, borda, gyám és oszlop, emeljük ki a térelválasztó vagy -leföldő elemekből. Ezért képeztem ki a páholyok gyámjait és ehhez hasonlóan a kis erkélyek és a főpárkány gyámjait is. A főpárkány és erkély lemeze sima-alárendelt szerkezeti elem. Ilyen az egyenletesen kiképezett könyöklő felülete is. Csak a sarkon fogják meg a zömök kis pillérek.

A szellőző kürt meg kemény vasbeton feje nem árul el működő erőket. Egyszerűen beborítja a kürtöt.

Amennyire fontos a lényeges erőknek – a főszereplőknek – határozott jellemzése, éppen oly szükséges, hogy a kisebb szereplőket és erőket elhanyagoljuk.

A sima nyugodt lemez vagy az egyenletesen továbbfonódó áttört anyagban fellépő apróbb erőket már nem szabad jellemeznünk, ezek adják az erők küzdelmének színjátékában a szerény hátteret.

Így fogtam fel az ablakokat is. A vasbeton egyenletes hálót alkot, hogy az ablak felületét beüvegezhessük. A háló körvonalai a síkban maradnak, – de a sima homlokzaton díszítő hivatásukhoz képest gazdag körvonallakkal.

A színház fűtése és szellőzése központi, az ablakok nyitása tehát szükségtelen. Az üvegtáblák a betonbordák külső és belső hornyaiba vannak beragasztva és légmentesen zárnak.

Mint említettem, az ablakok bordáinak formai megoldása nem az erőktől, hanem tisztára az ott szükséges művészi folthatástól függhet. Az egészen simán levakolt homlokzat felületét a vasbeton ablakokkal díszíttem. Csak a felső falpadkát földtem le zománcos csereppel.

A főpárkány gyámjainak kiemelésére sötétbarna cserepet rakattam a falba. Ezzel van a párkány-él is lefedve.

A színház egyszerű homlokzatába az ablakok gazdag borda vonalai és a hangsúlyozott szerkezeti elemek öntenek életet.

Hogy összefoglaljam a mondottakat: a vasbeton művészi formájának megoldása sok új feladatot rejt magában.

Emlékezzünk még arra, hogy az építőművészetnek évszázadokra volt szüksége, hogy egy-egy új erőviszony tökéletes formában kifejeződjék.

Talán a mi feladatunk is évszázadokra szól.

Addig pedig törekedjünk arra, hogy az új anyagok szilárdsági viszonyait minél világosabban jellemezzük, műveink a mi népünk formanyelvén beszéljenek, és azokban a mi korunk gyermekeinek lelke, a mi világnézetünk tükröződjék.

Medgyaszay István

Salme Sarajas-Korte

AKSELI GALLEN-KALLELA KALEVALA MISZTIKÁJÁRÓL

A Kalevala képvilága több mint száz éve izgatja a finn művészeket. Minden kor megtalálta benne saját eszményeinek ábrázolási lehetőségeit. Robert Wilhelm Ekman és Berndt Godenhjelm, de az 1880-as évek realistái is saját ízlésük szerint olvasták. Megdöbrentő az, hogy a Kalevala a legkülönbözőbb korok szükségletét is kielégítette. A finn művészetre tett hatása azon a paradoxonon alapul, hogy mindig másnak képzelték, mint amilyen a valóságban volt. Olyan a Kalevala, mint az erdő, mely azon a hangon felel, amelyen oda bekiabáltak, mint maga a gazdagságában végtelen természet. A Kalevala a megfelelő időben adta meg az ébredő nemzeti érzésnek az ősi finn kultúra bizonyosságát és hősi múlttal ajándékozta meg. Az 1880-as évek realistáinak történelmileg valós képet adott arról az időről, melynek nyomai akkor még megtalálhatók voltak Karélia távoli falvaiban; az 1890-es évek művészei számára pedig a tiltott bölcsességet tartalmazó „szent könyvet” jelentette.

Axel Gallén korai Kalevala művészete a realizmus tárgyias évtizede kellős közepén született. Két illusztráció-pályázat is lehetőséget adott különböző felfogások érvényrejtésének, de ugyanakkor a korra jellemző vita folyt arról, hogy a témakör, és egyáltalán a realizmus alkalmas-e a kalevalai témák megjelenítésére, ábrázolására. Th. Rein finn tudós is nyilatkozott ebben a vitában, megkérdőjelezve a Kalevala témájú művészetben alkalmazott realizmus lehetőségeit. 1891-ben újból felvetette ezt a kétséget a Savo-Karélia terület Kalevala témájú rajzpályázatával kapcsolatban: ha nem akarnak áttérni a fantázia területére, akkor legjobb lenne lemondanunk nemzeti eposzunk illusztrálásáról.

Juhani Aho író e felvetett kérdésre azt válaszolta a Päivälehti újságban, hogy a Kalevala illusztrálásánál nincs szükség fantáziára: Finnország legkeletebbi területén, Karéliában még mindig él a régi kalevalai életforma; csak oda kell menni és le kell festeni. Jellemző is volt az 1880-as évek végének Kalevala felfogására, hogy ún. karelianizmusra vezetett, karéliaközpontúságra. Ettől a lelkesedéstől függetlenül Rein nyomán sok más művész sem tartotta a mitikus múlt elővárázslását a realizmus területének. Így Albert Edelfelt is elutasította ezt a témakört és még a fiatal Gallént is figyelmeztette a nehézségekre.

Az 1880-as évek végén Gallén mégis erőt kezdett gyűjteni egy nagyméretű, Kalevala témájú, háromrészes Aino című kép festéséhez. Ennek első részét Párizsban festette meg, de amikor állami megrendelést kapott egy variáció elkészítésére, akkor Gallén igazi realistiként Észak-Karéliába és az oroszországi Távol-Karéliába indult, hogy megkeresse a karéliai életformában az ősi kalevalai világ maradványát. Romantika volt-e ez vagy realizmus? Talán a realizmus köntösébe bújt romantika

*A magyar- finn kulturális egyezmény keretében 1982. október 15. – november 28-ig az Akseli Gallen-Kallela Alapítvány és a Finn Művészeti Akadémia a Magyar Nemzeti Galériában Akseli Gallen-Kallela gyűjteményes kiállítást rendezett. Tekintettel Akseli Gallen-Kallénának a magyar művészetre gyakorolt hatására mi az alábbi dokumentumokkal emlékezünk a művészre.

volt ez a művészeink között járvány módjára elterjedt karélianizmus. Úgy hitték, hogy Karélia volt a Kalevala történeteinek a színhelye. És az ismeretlen vadonok mögötti távoli települések képet adtak a kalevalai múlt világáról.

Ez még elégnek tűnt az 1880-as évek végén. De már bonyolódtak, növekedtek a problémák Gallén következő nagy Kalevala témájú festménye, a Sampo kovácsolása keletkezésének idején. Ez 1893-ban készült el, és a nagy vitát kiváltott Savo-Karélia területi pályázat és mindenekelőtt Gallén 1892 tavaszán tett párizsi útja előzte meg, ahol is megismerkedett a misztikus szimbolizmussal. Az a döntő kérdés merült fel, hogy mi a legfontosabb a Kalevala illusztrálásakor; a Kalevala titokzatosságának és látványosságának megragadása-e vagy a hétköznapi karéliei életforma ábrázolása.

A Sampo kovácsolása egy átmeneti periódus ellentmondásos munkája. Gallén Vehmersalmiban festette ezt a művet, Kallavesi partján. Tudjuk, hogy a valóság elérése érdekében sziklás domboldalra egy műhelyt építtetett és a modellt felesége varrta ruhákba öltöztette. Ilyen módon valóban részletekben menően realista hatást ért el.

A festmény az ellentmondásos és a már szimbolizmust érlelő 1893-as évben született és talán nem is olyan érthetetlen, mint ahogy az az első pillanatban tűnik. Gallén nem akart lemondani a régi realista technikáról. Azonban a feldolgozások nem elégtették ki. A témaválasztáshoz valószínűleg hozzájárult az a kiváltságos szerep, amit a Sampo kovácsolásának 1891-es pályázatra készült vázlatával megszerzett. Rein megjegyezte, hogy a pályázati munkák nem érintették a mindennapi valóságon kívül eső témákat. Az egyetlen kivétel Gallén Sampo kovácsolása c. műve volt. Rein ezt tartotta a legjobbnak a bemutatott munkák között, és ebben látta megvalósítottnak a Kalevala-történet fantáziadúságát és óriás méreteit is.

A Sampo, a Kalevala szerencsétlő csodaszerkentyűje születésénél hatalmas természeti erők segítettek – „Fújnak a szelek sziszegve: keleti szél, nyugati szél, dühösen dúl a déli szél, élesen vág észak szele”. Magának a teremtnak a célpontja felfoghatatlan maradt. A téma izgatta a fantáziáját. Gallén a téma adta lehetőségekben talányt és fantáziát látott. Ilmarinen és a közelben levő szolga látják a Sampo születését, a többiek pedig csak az ő reakciójukat és csodálkozásukat. Izzó fény tükröződik a szolga arcán, de a fény forrása és a teremtés aktusának végső titka rejtve marad.

A kívánt látványosság a megvalósítás során elvesz a részletek gazdagságában és a szigorú realizmusban. Nem csoda, hogy a mű 1893-as kiállításán a kritika csak a végsőkig vitt realizmust látta benne. Igaz, a Hufvudstadsbladet kritikusa Jac Ahrenberg mégis megérezte az újhoz való kapcsolódás lehetőségét. Átmeneti korszak termékének tartotta a művet. Két művészeti irányzat határára helyezte a festményt, a realista és az „új, még névtelen irányzat, mely arra törekedett, hogy a művészetet a célok és a jelentések magasabbrendű és ideálisabb síkjára vigye”.

A Päivälehti kritikusa, Werner Söderhjelm egyenesen tagadta azt, hogy Gallén valami mondaszerű (meseszerű) hatást akart volna elérni. Arra az állításra, mely szerint a mű első vázlatja jobban kifejezte a vers szellemét, mint a végleges nagy munka, így válaszolt: „Minden esetben egy kicsit kétkedem abban, hogy a művész valóban ilyen mondaszerű (meseszerű) hatást akart volna elérni. Szerintem ugyanis nagyon is lehetségesnek látszik, hogy ami, hogy úgy mondjam realista a Kalevala történetében, az izgatta a fantáziáját és vonzotta az ecsetjét. Ez a felfogás nem állna hadilábon Gallén úr karakterével sem, hiszen ő a természetesség és az egyenes, semmiféle lepelbe sem burkolózó igazság biztos bajnoka. Azonkívül a nemzeti eposzunkra jellemző vonások, annak homályossága, fantáziadúsága, sámánizmusa nem tartozik az olyan típusú művészkarakter, mint Gallén érdeklődési körébe.”

Itt nyilvánvalóvá válik, hogy milyen erősen él még, bár már nem egyeduralkodóan, a realizmus a Päivälehti köré csoportosulók között. A Sampo mivoltáról fellángoló vitában Juhani Aho, háta mögött az új szempontokat adó olaszországi úttal, ebben a műben is szimbolizmust akart látni: a Sampo nem más, mint általában mindenfajta művészi munka, alkotás szimbolikus kifejezése. „Azt is állíthatnám, hogy ez a finn költő legcsodálatosabb gondolata, a finn szellem legnagyobb munkája. Ez villódzik szeme előtt az egész Kalevalán át; a legkülönösebb és legmisztikusabb képekben jelenkezik, gazdagítja és tüzei fantáziáját, de sohasem teszi tönkre titokzatosságát azzal, hogy precíz földi formákba öltöztesse.” Aho szerint ez a magyarázat ugyanolyan jó, mint akármelyik másik, és ráadásul a korszak szellemében fogant: „Hiszen oly korban élünk, mely szereti a szimbólumokat és a misztériumokat, ha nem is tudja vagy nem akarja azokat megoldani.”

A Sampo kovácsolása c. művének megfestése után megerősödött Gallén szimbolikus válsága. Né-

hány télen át inkább a kor misztikájával törődött, félretolva a nemzeti témakört. Ekkor készültek a Symposion, az Ad astra és a Conceptio artis című munkák. Világpolgárként útnak indult szerencsét próbálni, először Berlinbe, és ott a modernista gondolatok iránt kezdett lelkesedni. Mégis szívesen látta lelki válságát követve ezt az utazást. Egyetlen gyermekének halála mély, kilátástalan gyászba borította. Olyan fának érezte magát, melynek elvágta a gyökereit és tovább már nem tud nőni. A berlini utat követő hónapok újraértékelést is jelentettek Gallén számára. Az a hiú vágy, hogy világpolgárnak lássák, Berlin bohém köreinek dekadens esztétikája és életfilozófiája mind elmúltak, és Gallén visszatért nemzeti és kalevalai világába, abba az egyetlenbe, mely megőrizni tűnt értékét. Minden erejét nagyméretű Kalevala témájú festményekbe fektette mint a Sampo védelme, a Väinämöinen és Marjatta meg a Testvérgyilkos.

Ezekben az újabb Kalevala témájú munkákban már tudatosan jelentkezett az a misztikus tartalom, melyre már Juhani Aho utalt óvatosan a Sampo kovácsolásával kapcsolatban.

Ezek az új Kalevala témájú festmények már más stílust képviselnek, mint a finn erdőben a Sampót kovácsoló Ilmarinen. Most a szintetikus törekvések, a festmény dekoratív és monumentális volta az egységes, erőteljes kontúrokkal készített rajzon, a tiszta felületeken és az ezekhez gyakran kapcsolódó ornamentális vonalkepeken alapul. 1895-ben a realizmusból szintézist csinál. Megváltozott Gallén Kalevala-romantikája is. Kalevala-misztika lett belőle. Azonkívül az 1890-es évek okkultikus magyarázatai is jó talajra leltek a Kalevalában.

A Kalevala „szent könyv” lett az 1890-es évek művészei számára. Pekka Halonen így írt az 1898-as évben Emil Wikströmnek: „A Kalevala a mi szent könyvünk. Végül mindannyiunknak el kell jutnunk hozzá.” Ebben a mondatban még talán van valami nyoma Halonen párizsi tartózkodása idejéből való teozófiai lelkesedésnek. A következő évben is hasonló szellemben írt: „Isten kiválasztott népe vagyunk, az emberi társadalomban saját feladattal rendelkezünk.” Ez a gondolat abból a teozófiai elképzelésből ered, mely szerint az emberiség reneszánsza a dekadencia hosszú periódusa után az északi országokból, így Finnországból is, indul el. Pohjola, az Északi Föld lép az emberiség szellemi fejlődésének az élére.

Sok érdekes dokumentum maradt fenn arról, hogy a finn művészekkel összeköttetésben álló európai teozófusok érdeklődését a Kalevala mint Szent Könyv keltette fel a nagy hindu mítoszokhoz vagy a Bibliához hasonlóan. Madame Blavatsky Titkos tanítás című munkájának mottójával a Kalevalából vett részleteket, a világ születését leíró első versből, és kifejtette, hogy a történet szoros kapcsolatban áll az ázsiai világítás mítosszal. Ugyanígy elemezte a „fehér tudós” Lemminkäinen és a Gonosz Kígyó harcát és mindebben mély jelentést és titkos, rejtett gondolatokat látott.

Gallén bevallotta, hogy olvasta Madame Blavatskyt, és természetesen ezek a Kalevala elemzések nem kerültek el a figyelmét – bár ahogy írja, Blavatsky „időben lelepleződött előtte”. De mégis napfényre került a Kalevala misztikája és ez az 1890-es években erősen tartotta magát.

Werner von Hausen finn művész levelei között megtalálható barátjának, Charles Grolleau, francia teozófus és misztikus néhány levele, melyben megemlíti, hogy megszerezte a Kalevalát. Ugyanabban az időben Hausen másik barátja Ivan Aguéli, svéd művész és misztikus is kijelentette, hogy egy teozófiai folyóiratban „olyan részleteket” akar megjelentetni, melyek az ezoterikus tanításokkal és az okkultizmussal foglalkoznak”. Részben a finn mitológiának erre a feltételezett ezoterikus erejére alapult az északi népekben rejtőző nagy lelki erőről (hatalomról) való teozófikus felfogás. Ivan Aguéli néhány évvel később részletesen kifejtette véleményét a Kalevala okkultizmusáról: „Elolvastam a Kalevala francia fordítását. ... Még sohasem volt olyan valódi művészi élményben részem, mint amit a Kalevala csodálatos freskói láttán éreztem. Ez emlékeztet minden lehetségesre. Életszerűségben és erejében olyan mint egy hindu eposz, de nyugodtabb és harmonikusabb; a semita hagyományra is emlékeztet, a világmindenség oszlopára, az Ezeregyéjszaka meséire mesészerű párharcaival, Homéroszra, de sokkal szebb mint Homérosz. Képek elővarázslójaként a Kalevala a világ legszebb mesterműve. De még annál is több. Az északi természet titkos tanításának forrása. (...) Itt csak óvatosan célok a Kalevala szimbolikájára. Gondolj csak Väinämöinenre; hős és tudós, az emberiség valamiféle felsőbbrendű papja. Egyfajta Adam Gadman, ember, aki valamikor az ősfény közelségében élt. Gondolj Ilmarinra, igazi ezermester, aki a földön végrehajtandó, megszervezendő munka érdekében eszközöket adott az okosságnak. Vipunen pedig valamiféle Pán, az egyetlen, aki mindig helyesen válaszol, amikor helyesen kérdeznek tőle a természet titkairól. Lemminkäinen, hős és költő, akinek köszönhető, hogy a természetlen fák aranygyümölcsöket hordoznak, és aki a szürke

homokot gyöngyökké változtatja, de aki zűrzavart okoz azzal, hogy nem engedelmeskedik Väinämöinennek és végül Väinämöinen éneke, a Kantele, ami uralja az egész világmindenséget, az isten hangja, mely az egész embert, akarátát és minden vágyát, kívánságát, szellemi és testi cselekedeteit a lelkében sütő naptól a földjében túró kukacokig, meg a gondolataiban élő erőket is hallgatásra és engedelmisségre kényszeríti. (...) Az előbb említettem, hogy a Kalevala az északi természet valami-féle szent könyve. Az erdeifenyő, a lucfenyő, a mező, a szikla, a tó, a mocsár, a medve, a csuka, meg a fagy, a hófűvés, a köd és a zivatarok nemcsak növények, kövek és természeti jelenségek. Ezek mind a Világmindenség Bibliájának földfeletti varázserővel is rendelkező szavai.”

A három varázsszót kereső Väinämöinenben és Vipunenhez vezető utolsó útjában, azonkívül a Sampo és Kantele dalokban örök szimbolika van, mely különleges jelentéssel bír a ma embere számára.

Még 1896-ban, Gallén újabb Kalevala témájú festményeinek születésekor Gösta Serlachius levelet írt Gallénnak, melyből kiderül, hogy a szimbolizmushoz kapcsolódó misztika izgatta Gallént. Ugyanis Serlachius azt tanácsolta neki, hogy hagyja már végre békén a filozófusokat és India fakírjait, és sajnálta, hogy Gallén megsértődött amiatt, hogy Serlachius nem értett egyet Gallénnal az emberiség létét mélyen érintő kérdésekben.

Gallén nagyméretű, Kalevala témájú festményeinek előzménye egybeesik a szimbolikus festmények születésével. 1894-ben készülnek el a korai vázlatok, többek közt a Lemminkäinen anyja, a Sampo védelme, a Marjatta és Väinämöinen és a Kullervo átka című festményekhez. Az új, Kalevala témájú képeknek is megvan, és méghozzá valóban korai szakaszban, a maguk szimbolikus válságuk.

Gallén Kalevala témái szorosan kapcsolódnak az általa mélyen átértett természetmisztikához. Ez a valami-féle panteizmussá vált természeti érzés (természetszeretet) a régi népi hiedelmekből táplálkozott, és ezen az úton tárult ki Gallén előtt az új, misztikus, sámánisztikus kalevalai világ. Amikor aztán a nemzetközi szimbolizmusnak már nem volt olyan erős hatása a művészre, a misztikus Kalevala romantika megérett arra, hogy mélyebbé váljon és sokrétűbbé és így eleget tegyen a kor legmagasabb követelményeinek is. Idővel ez lett Gallén legigazibb és legmaradandóbb felelete a korszaknak arra az igényre, mely azt kívánja a művésztől, hogy térjen vissza a lét mélyén levő gyökeireihez. Magányos sítúráin Gallén látni vélte Hiisit, pirosan csillogó szemét, amint az erdő sűrűjében tartja udvarát, és látni vélte a lapuló manókat is. Ebbe a világba tartoznak Tapio szüzei és Vellamo lányai is. Egy 1894-ből származó tusrajz Tapiot ábrázolja az erdőben. Ugyanezt a témát mutatja be, de misztikusan, szimbolikusán elmélyítve egy következő évben készített akvarell. A realista erdő a szimbolisták egyenes törzsű erdejévé változott és a kereten szimbolisztikus ábrák láthatók, szárnymotívumok, Krisztus kezének ismert témája és még mások is. Gallénnak kapcsolata volt Sääsmäki népgyógyítóival, és ennek a kapcsolatnak a hatását mutatja a népdalokból és bájoló énekekből ismert alakok az Ikuturso és a Kputyttö megjelenése.

Jellemző, hogy a korai Kalevala témájú festmények közül 1894 és 1895 között Gallént igin-kább Marjatta és Väinämöinen története foglalkoztatta, a kereszténység bejövetele Finnországba és az ősi pogány hit visszaszorulása – tehát valójában a Kalevala ősi hitvilágának, a szent tudásnak az elfelejtése.

Ez a téma a finn reneszánszhoz fűzött ábrándok sorába tartozik, amelyek Väinämöinen visszatérésének a gondolatát rejtették magukba. Az 1890-es évtized hitt abban, hogy közeledik a finn reneszánsz. Itt volt az ideje annak, hogy felelevenítsék a finn nép elfelejtett kanteléit, hogy megtalálják újból Väinämöinen énekét és megértsék hátra hagyott végrendeletét:

„Majd megint szükség lesz énám,
majd keresnek, majd kívánnak,
hogy szerezzek újra Sampot,
új kantelét is készítek.”

Gallén a Marjatta és Väinämöinen vázlatainak készítése idején írta naplójába a következő sorokat, melyek megvilágítják ebbe a finn reneszánszba vetett hitét: „A kicsi Finnországban most kell hozzáfognunk az új reneszánsz, az új erő, élet és világ megteremtéséhez. Erre van most szükség e nyomorúságos, gyenge és lehangoló dekadencia idején.” Ugyanakkor Gallén művészbarátja, Väinö Blomstedt Párizsból vakmerő teozófiai elemzéseket írt a dekadencia és a reneszánsz idejéről unokatestvérének, Yrjö Oskar Blomstedt építésznek: „Új nagy mozgalom van születőben ... a ciklus tör-

vény szerint most az északi országokon lenne a sor, hogy megmondják a magukét...” Ezeket a gondolatokat könnyű a reneszánszhoz fűződő hazai ábrándokhoz kapcsolni. Még 1901-ben is visszatér Yrjö Oskar Blomstedt Karéliei épületek és díszítési módok című művében a Kalevalának ehhez az utolsó verséhez és Väinämöinen ránk hagyott végrendeletéhez. „Ez valójában jóslat volt, mely képletesen értve sok vonatkozásban megvalósult, de nem csak úgy, hogy ez az ősi finn lét képviselője:

Csak hárfáját hagyta hátra,
lantját Suominak szánta,
örüljön a nép örökön,
mélto énekekkel mulasson,

hanem énekeivel együtt a következő generációnak képet is adott népe mindennapi életéről, eseményeiről és azokról az eszményekről, melyek a Kalevala és Pohjola vidékein az idők folyamán uralkodtak. Ilyen epikus-történeti eszménysígen alapul a ma népének jövője. A Kalevala, Väinämöinen ránk hagyott öröksége az az alapkö, melyre a nemzeti Finnország függetlensége épül.” 1895-ben maga Gallén tett említést a finn nép elfelejtett és felelevenített (újból felhangolt) kanteláiról.

Väinämöinen távozásának képi elgondolásában az az ősi időkről szőtt ábránd is megtalálható, amikor különböző hitek még nem álltak távol egymástól, amikor, ahogy Gallén mondja: „a nép belső, lelki élete sokkal finomabb, költőibb és gazdagabb volt, mint most”. 1897-ben Gallén így írt: „Visszakívánom a pogányság és kereszténység váltását megelőző időt. Szeretném, ha lenne egy tornyokkal ékesített váram a távoli vadonban, szürke kőből, erdei fenyőből és tölgyfából építve. Ott szeretnék egyedül üldögélve elmélkedni, néhány órát a laboratóriumban tölteni a mérőüvegcskék között, aztán néhány órát a könyvtárban, a nap végén pedig kalapálni és festeni és faragni. Éjszakánként barangolnék a sziklás tájon és az erdőkben, meglátogatnám a manókat és főznék velük mindenféle pokoli főzeteket, az erdők sötétjében a szerelem rafinált gyönyöreit élvezném a gonosz szép, piros és fekete asszonyaival, varázslónőkkel, boszorkányokkal és Tapio lányaival.” Hát nem kapta-e meg ez a rafinált éjszakai misztika képi megfogalmazását a Tapio szüzei című tervezett triptichon bal oldali részén? Az egyenesen keleti hatásokat mutató vonásokon kívül megjelennek itt Gallén természetmisztikájának központi szimbólumai, a távolban a vadon fekete tava, a piros hatytyú és a pán módjára az erdőben kéregből készült kürtöt fújó Kullervo.

Könnyebb megérezni a zavaros ábrándképeknek a kor misztikájához fűződő kapcsolatát, mint pontosan meghatározni azt. Mégis ismert a teozófiának a késő hellenizmus iránt érzett vonzódása, ahol a kihaltban levő pogányság és az ébredő kereszténység találkozik. A különböző hiteket összekapcsoló alexandriai filozófusok a szimbolizmus tanítását követik, az újplatonizmus pedig pogány-keresztény tanításának misztikájával izgatott. Az 1880-as években már Finnországban is a legolvasottabb művek közé tartozott a svéd Victor Rydberg Az utolsó athéni című műve, melyben a régi pogány kultúra hal meg az utolsó nemes Krysanteusszal és új nap kel föl. Juhani Aho írta le Panu c. regényében az a harcot, melyben a karéliei pogányság, a lapp misztika és mágia, a római, az ortodox és a luteránus kereszténység csapott össze.

Gallén a Marjatta és Väinämöinen c. művét „Götterdämmerung”-nak nevezte. Ez az elnevezés – talán egy kicsit homályosan – az ősi germán mitológiával és a wagneri misztikával való kapcsolatra utal. De a nagyraavagyó gondolatnak csak nem talált megfelelő művészi formát: „Még mindig a nagy Götterdämmerung-ommal birkózom és minden egyes alkalommal azt kívánom, hogy bár ne születtem volna erre a gyötremre. Miért nem elégít ki az, hogy a tengerről fessek tájképet vagy az uborkákról csendéletet...”

Ugyanabban az időben, amikor Gallén a Lemminkäinen anyja című festményén dolgozott, írta a 17 éves költő Eino Leino verses drámáját, az Alvilág hattyúját. Fiatalkori visszaemlékezéseiben Leino beszámolt arról az erős hatásról, amit egyetemistaként a Fial Finnország körétől kapott. Egy másik helyen pedig kifejezte Gallén, annak „teremtő, vezető szelleme” iránt érzett háláját. Mindkét műalkotásban megvan készítőjének önálló elképzelése, mindkét műalkotásban alaptéma a művészet végső célja és az a meggyőződés, hogy a művész és a költő az élet örök titkának kutatója.

Eino Leino így ír: „Lemminkäinenből titán lett, a hit hőse, aki veszélyek közt fátylával a kezében ugrik a Tuonela folyójába. A hattyú lett a halál királynője, a Halál titkos szimbóluma. Lemminkäinen íjával ezt akarja lelőni, hogy így szerezzen nyugalmat magának és megvigye az örömhírt a

senyvedő embereknek. Éppen hozzáfog a lövéshez, amikor Pohja pásztorának; bűneinek nyila eltalálja őt. Büntelennek (Krisztus) kell lennie annak, aki lelőheti a hattyút.”

És Gallén? Vázlatkönyvében le van írva a Lemminkäinen anya című munkája: „Halálsápadtan hever a fekete víz mellett, egy hattyú gúnyolódó ábrázattal úszik messzire. Aranyló napsugarak tölthetik el reménnyel a térdelő anyát, aki egy darazsat küld a balzsamért a sugarak forrásához. A halál zöld színű gyógynövényei sápadt virágaikkal és feketén kékellő bogyóikkal ott nőnek az emberi holttestek maradványai között. Hatalmas béka nézi némán ezt a jelenetet.”

Kétség sem marad afelől, hogy Gallén egészen részletekbe menő szimbolizmussal töltötte meg a művet. Ezt a gondolatot erősíti meg egy K. A. Tavaststjernának írt levél: „be merjem-e vallani, hogy még mindig jól érzem magamat az Alvilágban (Tuonela) a rózsaszín hattyúval. Bárcsak meg tudnám szerezni egy rózsaszín tollát! – Tuonelában rézpajzs alatt egy férfi holttestét látom, dárda ment azon keresztül és fúródott be halántékába; a dárda ketté van törve. Kék kígyó lakik a csupasz koponyában és éppen előbújik onnan.”

Lemminkäinen, aki Leino szerint a panteisztikus hit hőse és Aguél szerint hős és költő, bebalzsamozva pihen a földben; a hattyú, Tuonela szimboluma – egy tollát sem szerezte meg Lemminkäinen – gúnyolódva úszik messzire. A koponyából előtekergő kígyó a gonosz jelképeként helyettesíti most a korábbi békát, és a szeretet, a szimbolisták platoni szeretetből anyai szeretetté változva az élet forrásához vezető egyetlen utat jelenti.

Az induló évtized már jelentősen megváltozottnak látta Gallén Kalevala romantikáját. A szimbolizmus nem tűnt el nyomtalanul, hiszen ennek hatására találta meg Gallén 1894 után is Kalevala művészetében azt a területet, melyen a legharmonikusabban tudta egyesíteni a régi nemzeti romantikát a szimbolizmus metafizikai követelményeivel.

(Finn eredetiből fordította: Éva Gerevich-Koptett)

AKSELI GALLÉN-KALLELA BIOGRÁFIÁJA

Axel Waldemar Gallén

1865. április 26-án született Poriban egy tizenhárom gyermekes család kilencedik gyermekeként. Öt gyermek az apa első házasságából született.

Az apa, Peter Wilhelm Gallén (1817–1879) finn parasztcsalád sarja. Ő maga jogásznak tanult, majd Poriban a Finn Bank (Suomen Banki) pénztárosa lett, később Tyrvääben községi szolgabíró, azonkívül ügyvédi magánirodája is volt. Lelkesedéssel vett részt a város társadalmi életében és a népművelésnek is aktív híve volt.

Az anya, Anna Mathilda, született Wahlroos (1832–1922), egy hajótulajdonos és egyben hajóskapitány lánya, rendkívül érdeklődött a művészet és az irodalom iránt, ő maga is festgetett.

1867–1875. Tyrvääi gyermekkor

Amikor Axel betöltötte a három évet, a család Poriból Tyrvääbe költözött a nagy Jaatsi birtokra.

„Jaatsi központi épületét erdő közepében építették a Vammas gyorsfolyású szakasza közelébe, olyan területre, ahol nemrég még medve élt. A házat három oldalról dús vadon vette körül, a negyedikről kilátás nyílt a tóra. Néhány száz méterre volt az országút, és amögött az érintetlen erdő terült el észak-nyugati irányban mérföldek hosszú során át – lakatlan területeken át...” Változatos és gazdag vidéki életet éltek. Korán kísérleteztek sok újtással. A földművelés és az állattartás mellett méhészettel is foglalkoztak, sőt egzotikus növényekkel is kísérleteztek, valamint még selyemhernyó tenyésztéssel is. Axel a szolgálok között is jól érezte magát, tőlük tanulta meg tökéletesen a finn nyelvet, hiszen svéd volt az anyanyelve.

1876–1881. Helsinki svéd általános líceum

Axelnek Tyrvääben házitánítói voltak, de tizenegy éves korában két testvérével együtt Helsinkibe küldték iskolába. „Hat vagy hét évet lustálkodtam a Helsinki Svéd líceumban, ahol az egyik tanárom, miután bosszankodva vette észre, hogy képtelen bennem érdeklődést kelteni a tanulás iránt, visszaküldött az erdőbe fát vágni.”

Axelt jobban érdekelte a rajzolás, a kalandos történetek, mesék és szindarabok írása és illusztrálása, mint a rosszul menő tanulás. Nagy sikert aratott a tanárokról készített karikatúra-sorozattal is. Osztálytársainak családjánál megértő baráti körre lelt; így Kaarlo Löör udvari tanácsos, a finnség eszméjének híve, családjában, ahová Mary is tartozott, Axel jövőendő felesége.

1878–1884. Művészeti tanulmányok Helsinkiben

A svéd általános líceum mellett Gallén két művészeti iskolát is látogatott: 1878–1881, Helsinki Művészeti Egyesület rajziskolájának esti szakát és 1880–1881. az Iparművészeti Iskola esti szakát.

Tizenhat évesen Gallén félbehagyta az iskolát és a művészeti iskolákban átment a nappali szakra. „Szüleimnek végre bele kell törődniük, hogy hátatfordítok Cornelius Nepo hősi jellemének, a kultúra kőalapja e produktumának, nem is beszélve az algebráról és az egyéb szellemi kínzásokról.” 1881–1884 között a Helsinki Művészeti Egyesület Rajziskolájának nappali tagozatát végzi. Az első

évben tanára Carl Jahn, német származású festő, a második évtől pedig Fredrik Ahlstedt festő. Többek közt vele tanult a később híressé lett szobrász: Emil Wikström. 1881–1882. S.A. Keinanen festőművész magántanítványa. 1883–1884. Albert Edelfelt magántanítványa. 1882–1884. Adolf von Becker festőművész magán festőakadémiája. „Akkoriban fiatalemberként Becker akadémiájára jártam, és önféjűen készítettem rajztanulmányokat arról, amit saját szememmel láttam. Követni akartam tanárain tanácsait, de addig nem fogadtam el azokat, amíg valóban át nem láttam igazukat.” 1881–1883. Anatómia órák a Helsinki Egyetem anatómia termében.

Gallén a művészet mellett etnográfiával és régészettel is foglalkozott. Esténként a népkönyvtár olvasótermében ült és „mohón falta a könyveket, mindazt, ami a kezébe került a nyugodt órák alatt, amikor a gázlámpák lángja villogott és körülötte megfázott munkások és legények köhécselektek.” A tudásszerzésnek proletár útja volt ez, nem a tudás egyedüli üdvözítő útjának tartott egyetemi tanulás.

Művek és témák a rajziskola idejéből

Gallénak az iskola idején készített művei a vidéki életet ábrázolják meg tájakat, vagy történelmi és irodalmi témájuk van. Rajzfüzetébe Helsinki udvar-, kikötő- és utcaképei kerültek; a szünidőben Tyrnäväben pedig az otthoni tájak és állatok. Ott készült Sipi házában 1884 nyarán a korszak főműve: A fiú és a varjú című olajképe. A korszak portréi között az egyik legjobb a Mary Slöör című szénrajz. Csónakok a parton, olajfestmény, 1883; Fehérgalléros lány, olajfestmény, 1883; Esőfelhők a tó fölött, olajfestmény, 1883; Falusi táj juhokkal, olajfestmény, 1884; Virradat a parton, olajfestmény, 1884.

1884–1889. Akadémiai tanulmányok Párizsban, a szünidő Finnországban

1884 tavaszán a tizenkilenc éves Gallén befejezte hazai tanulmányait. Ősszel pedig már úton volt Párizsba Albert Edelfelt ajánlásával és az államtól várható ösztöndíj reményében, hogy ott tovább folytassa tanulmányait. Az 1884 és az 1889 közötti időszakot ott is töltötte kisebb-nagyobb megszakításokkal.

Académie Julian, 1884–1885, 1885–1886 tavasza, 1887 őszétől – 1889-ig

Tanárai Bouguereau és Tony Robert-Fleury voltak. Bemutakozásul Gallén Finnországból magával vitte a Fiú és a varjú című művét: „Amikor 1884 őszén Párizsba jöttem a képpemmel (első utam), tanárain csodálkoztak annak modernségén, pedig még nem is láttam az akkori modernizmus termékeit. Hát el is tért korábbi tanárain, Becker és Keinanen stílusától, és Bourguereau is fejét csóválva túl keménynek tartotta.” (Kallela-könyv)

Atelier Cormon, 1887–1888. „Cormon művészetét mindig magasra tartottam, de a másik kettőt nem tudtam elviselni.”

1884–1886 Párizs – 1885 nyara Finnország

A napok állandó munkával teltek: „Drága anyám! Nem tudtam Neked előbb írni, mert itt Párizsban az időnek szárnya van... Az akadémián reggel nyolctól délután ötig dolgozom... Amikor hazajövök a műterembe, olyan fáradt vagyok, hogy a gondolataimat is pihentetnem kell... a szobám hideg, ritkán van több mint 3–4 fok... Idejövetelem óta egyszersem használtam ruhakefét, de itt senki sem veszi észre... A szobám szép és kényelmes, a kertre nyílik... Mi van az ösztöndíjjal? Mama, tudsz-e nekem hamarosan pénzt küldeni? Így kezdetben olyan sok kiadásom van, hiszen minden olyan idegen...” (Gallén 1884 novemberében anyjához írt leveléből.)

Gallén szabad idejét a Párizsban tanuló északi művészekkel töltötte. Az ott töltött évek során baráti köréhez tartozott Albert Edelfelt és Eero Järnefelt, Emil Wikström, Ville Vallgren és Walter Runeberg szobrászok, Carls Larsson, Anders Zorn, Nils Forsberg és Ernst Josephson svéd festők, azonkívül August Strindberg író, Björnsterne Björnson, Jonas Lie, Axel Kielland és Hans Jaeger norvég írók, meg Edvard Munch és Adam Dörnberger festőművészek. Esténként párizsi kávéházakban és szórakozóhelyeken ültek, eleinte a Chat Noirban és a Palais Royalban: „Sam, ha látnád, hogy táncolják a kánkánt éjszakánként az Elysee-Montmartre-ön. Valóban vidáman és életörömtől pezsegve, még ha a halál is kukucska mögöttük. Ó, azok a nők!” (Samuel von Bellnek 1885. márc. 2-án írt leveléből.)

Később hetente találkoztak az Eremitage-ban, a Montmartre-on és a Jesus Syrachban a Quartier Latinban: „Ezeken a közös baráti találkozókön nem beszéltek esztétikáról és a művészetről sem, sőt tilos is volt, és ha egy kezdő mégiscsak megpróbálta, határozott felszólítással szakították félbe: 'Hagyd már abba, otthon mást sem csinálunk' (Emil Wikström emlékezéseiből.)

Gallén első párizsi éve alatt a norvég Dörnbergerrel lakott együtt Párizs „gengszter”-negyedében, a Batignolles-ban az 1885–1886 évre kibérelt egy műtermet Emil Wikströmmel a rue Menesier mentén. A tanulóévek alatt Gallén anyagi helyzete elég gyenge volt: „Gallén bizony elég szegény körülmények között él, de mit sem jelent az, ha az ember tizenkilenc éves és megvan győződve arról, hogy a világ első festője lehet... Egy norvéggal lakik együtt, aki ugyanolyan vad, mint ő maga. (Dörnberger) Radikálisak, bátrak és merészek, kár, hogy többet filozofálnak, mint festenek. De mindenesetre Gallén könnyen dolgozik és a kritikai érzéke is elég jó. Remélem, hogy lesz belőle valaki.” (Albert Edelfelt 1885. április 18-án anyjához írt leveléből.)

1885 tavaszán anyagi helyzetén két hazai segély javított; ezer márká állami ösztöndíj és a Finn Művészeti Szövetségnek a „fiatal reményteljes festő” számára adott ösztöndíja.

1885-ben Gallén júliustól októberig Finnországban töltötte szünidejét. Kora ősszel fogott hozzá az Öregasszony és a macska című fiataalkori főműve festéséhez. Lassan növekvő hírnevének köszönhetette Gallén, hogy otthon megrendeléseket kapott nemesi családoktól, amelyek valamelyest javították a művész pénzügyi helyzetét. Ősszel Gallén visszatért Párizsba, hogy folytassa tanulmányait. „Itt semmit sem tudunk újév első napjáról, sem karácsony másnapjáról, sem egyéb ünnepekről. Párizsban mindig dolgozunk. Az Akadémián pokoli jól megy a munka, a kollégák csodálják a munkáimat, valószínűleg én vagyok a legjobb abban a műteremben. Bár észrevettem, hogy ahhoz nincs sokra szükség...” (Gallén anyjához írt levele, 1885. dec.)

Korai hatások

Akkoriban Gallén művészetére Baudry és Jules Bastien-Lepage hatottak: „Az első klasszikus-dekoratív stílus felelt meg leginkább Gallén erőteljes művészegyéniségének, de remek technikája s egyedülálló színérzéke Lepage-ban is sok érdekeset és követendőt talált.” (Emil Wikström: Emlékezés Gallen-Kallelára.)

Ezzel szemben Gallén idegenkedett az impresszionizmustól: „Ennél rosszabb műveknek réme-sebb gyűjteményét a festészet már nem is produkálhatott volna. Nem is tudod felfogni, milyen rosszak voltak az impresszionista festmények. Szerintem mindegyik véres gáztett.” (Gallén levele J.J. Tikkanennek, 1884. őszén.)

1884–86. Művek és témák a párizsi korszakból

Az 1884–1886 között festett képek legnagyobb része az akadémián készített anatómiagyakorlatok meg történelmi témák vázlatai. A vázlatkönyve tele lett a párizsi utcák, kávéházak, művészbarátok képeivel meg a cirkuszról készített rajzokkal. Viszonylag kevés olajképe született ez időben. (Első szobám Párizsban, olajfestmény, 1884. Önarckép festőállvány előtt, olajfestmény, 1885. Öregasszony és a macska, olajfestmény, 1885.) A realista művek alapján kapta Gallén a csúfnevet, „a csúnyaság apostola”.

Portrék: J.L. Sebenius gyártulajdonos arcképe, olajfestmény, 1885, 1885 nyarán Finnországban festette; H.F. Antell doktor portréja, olajfestmény, 1886; 1886 tavaszán Párizsban festette; Dörnberger portréja, olajfestmény, 1886.

1884–1886. Kiállítások a párizsi tartózkodás idején.

1885. Párizsi szalon; 1886 tavaszán Finsk genre, Göteborg.

1886 nyaratól 1887 őszéig Finnországban

1886 tavaszának végén Gallén újból Finnországba utazott, és 1887 augusztusáig ott is maradt. 1886 nyarán a félreeső Korpilahti faluba költözött. Pajjante partjára: „Érintetlen földet keresem, a vadon népét, mely oda rakta az erdei tüzet és a száunáját, ahová éppen a kedve tartotta, az ajtó előtt a földre dőtte a dárdáját és azt mondta: feleség, gyerekek, itt folytatjuk életünket ezután. Ez teljes-értékű előrelépés volt, fel sem merült semmiféle más szempontból nézve valódi eleven élet volt az, határozott élni-vagyás”. (Kallela-könyv)

Keuruu

Az őst Gallén főként Helsinkiben töltötte, majd 1886 végén a Härmä-megyei Keuruu faluba költözött, Ekola nevezetű parasztházba, függetlenül attól, hogy az államtól ösztöndíjat kapott külföldi utazás céljára: „Jamajärvi, a vadonerdő tava, Ekola zsellérház a vadonerdőben. Nem lehetett messzire látni, a szomszéd hegyeket sem lehetett látni, csak ha már fölmászott rá az ember...de ott sem mire sem vágyott. Ez a kis makettvilág tökéletes képet adott a finn föld tengertől távoli életéről.” (Kalela-könyv)

„Egy szegény erdei zsellérházban lakom egy igazi parasztcsaládnál. Egy hajszállal még Korpilahtinál is keményebb körülmények között. Rendkívül jól vagyok, jó erőben és a közérzetem is egyre jobb. Reggeltől estig festek, részben kint, részben pedig bent, sőt a tűz fényénél is. Úgy fádom, mint a kutya, amikor kint festek, a festék meg olyan merevvé válik, mint a viasz. Úgy vagyok itt, mint otthon, majd tavasszal nehezemre esik megválni ettől. Egészen kicsi hálófülkém van. Nagyon szép a kilátás az ablakomból, a tó itt van egészen közel, és az erdő ragyogóbb egy párizsi ékszerboltnál is.” (Levél Aina Slöörnek, 1887. jan. 1-én.) Korpilahti és Keuruu inspiráló környezetében Gallén a nép életét és a környező tájat bemutató szép sorozatot festett.

1886 és 1887 között Finnországban készített művek

Korpilahti: Törpemaréna-sütő, olajfestmény, 1886; Kézi malomkövel őrölő, olajfestmény, 1886; Az eltévedt, olajfestmény, 1886; Kekki inas, olajfestmény, 1886; Cselédfiú, olajfestmény, 1886. *Keuruu*: Az első tanítás, olajfestmény, 1887, a mű első változata, végső formáját Párizsban nyerte 1889-ben; Parasztélet, olajfestmény, 1877; Koldusfiú, olajfestmény, 1887; Alvó fiúcska, olajfestmény, 1887; A jégen kijelölt út, olajfestmény, 1887. *Portrék*: G.A. Serlachius, kereskedelmi tanácsos arcképe, olajfestmény, 1887; Neovius család portréja, olajfestmény, 1887; Mary Slöör portréjához készített vázlat, olajfestmény, 1887.

1886–1887. Hazai kiállítások

Visszatérően Korpilahtiból Gallén 1886 őszén állította ki először a hazai közönség előtt műveit:

1886. Finn Művészeti Szövetség évi kiállítása, Helsinki.

A huszonegy éves Gallén művei a kritikusok körében nagy feltűnést keltettek: „Már első pillantásra is látni, hogy igazi művészi tehetség rejtőzik benne, olyan, amiből az idők folyamán lehet valami. Igaz, hogy minden, amit fest, tele van a fiatalság tarkaságával, de éppen ez az élénkség biztosítja azt, hogy lesz belőle valaki.” (Nya Pressen, 1886. nov. 8.)

Gallén a művészet iránt érdeklődő finn nagyközönség tudatába a következő évben került be végleg, amikor a Korpilahtiban és Keuruuban festett népi életképeit állította ki: 1887. Művészek Szövetsége III. évi kiállítása, Helsinki.

„Gallén úr tüzet dobott a Művészek Szövetségének amúgy is csöndes kiállítására meg magába a finn művészetbe is, amely úgy egészében egy kicsit szintelen is volt... Az ő 'csúnya öregasszonya' (Öregasszony és a macska)... még többet jelentett mint egy bátor lépés, és a múlt télen a közönséget és a kritikusokat is egyaránt megmozgatta. Előre ki lehetett találni, hogy az ilyen energikus indulás messzire fog vezetni... És vezetett is, úgy mennyiségben, mint minőségben is. Két nagyobb méretű festmény és sok kisebb vázlat, mely mind azt bizonyítja, hogy Isten kegyelméből művész lesz belőle.” *Finlands Tidskrift*, 1887.3.29.

1887. Viipuri nemzetközi művészeti kiállítás.

1887. a Finn Művészeti Szövetség őszi kiállítása, Helsinki. 1887. – Ateneum őszi kiállítása, Helsinki.

1887–1889, Párizs

1887 augusztusában Gallén újból visszatért Párizsba, ahol egyfolytában majdnem két évet töltött tanulmányaival. „Nem hiszem, hogy van valami, ami annyira fárasztja az embert mint a komoly művészeti tanulmányok. És ez bizony elkoptat engem, de valóban sohasem dolgoztam úgy, mint most: ugyanis elhatároztam, hogy meg kell tanulnom mindazt, amit meg akarok tanulni, és úgy egy év múlva le kell győznöm minden társamat. De nem hiszem, hogy hazamegyek, mielőtt nevet szereztem volna magamnak külföldön. Nem akarok honfitársaim kényének-kegyének kiszolgáltatva lenni és a sze-

rint élni, ha a tanuláshoz szükségem is van segítségükre. Ez bizonyára fennhéjázásnak tűnik, de nem tehetek róla.” (Levél Mary Slöörnek, 1887. szept. 21-én.)

Az akadémiai tanulmányok mellett Gallén lefestette Párizs bohémvilágát és éjszakai életét, azonkívül művészbáratairól készített portrékat. Az évtized misztikája és alakuló szimbolizmusa jellemzik a korszak főművét, a Demasquéé című munkáját (álarc nélkül), melyet az önmagával való tisztábbajövés is meghatároz.

A szabad idő kalandozásairól így mesél Hanna Rönnerberg finn művész: „Lakásunk a Montmartre csúcsán feküdt, közel a Sacre Coeur-höz. Egy kicsivel lejjebb a Montmartre-on lakott Axel Gallén, Emil Wikström és Eero Järnefelt. Ők teljes erővel dolgoztak otthon a műteremben és az akadémiaiban is. De néha résztvettek a fiatalság lendületes és mozgalmas életében is; ezt pedig nem csak látni, hanem hallani is lehetett. Minthogy egész télen mást sem csináltak, csak dolgoztak, Gallén és Dörnerberger tavasszal már annyira vágyott a szabadságra, hogy egyszerűen nem bírták ki bent a szobában, túl nyomasztó lett a számukra. 'Akkor gatyát húztunk és karimás kalapot nyomtunk a fejünkbe – mesélte Dörnerberger – összehúztuk a szijunkat (a gatyamadzagot) és kimentünk Párizsba, hogy a szabad ég alatt éljünk néhány hétig. Néha a Champs Élysées padjain aludtunk. Ha a rendőrök elkergettek bennünket, egy másik padot kerestünk vagy a hidak alá mentünk vagy pedig a mészbányákba. Megismertük a társadalom boldogtalanjait, tolvajait és rablóit...' Aztán néhány hetes csavargó élet után hazamentek a Montmartre-re, megfürödtek, a legjobb ruháikba bújtak és elmentek egy elegáns helyre vacsorázni a bulvárdon, ilyen előkelően csak kevesen élhettek akkor.” (Konstnärsliv i slutet av 1880-talet, 1931.)

A kalandokat gyakran letargia követte: „A barátaim elmentek. ... Borzasztó honvágyam van. Legszívesebben úgy dolgozom, hogy a szívem tele van avval, amit csinálók, de most semmi sem érdekel igazán... Megnövesztettem a szakállamat és levágattam a hajamat körbe rövidre (hogy ne legyenek vonzó a nők számára), lemondtam gáláns kalandjaimról, úgy élek, mint egy remete, régi bűneimet bánva.” (Elin Danielssonhoz írt leveléből, 1888, aug. 27.)

1888 őszén Gallén művészetében jelentős fordulat történt: Az őt már gyermekkorától izgató Kalevala-témák kezdtek benne megérelmődni. Gallén kibérelte Louis Sparre műtermét a Montmartre művésznegyedében és nekiült az Aino című mű festésének, mely el is készült a következő tavaszon.

„Így egy idő óta már komolyan dolgozom. És ez a munka teljesen leköt engem. Még éjszaka sincs nyugalmam... Tudja, Néném, rájöttem én ám arra, hogy ez az én nagy munkám túl lép rajtam. Elsőként azért, mert mi, északi művészek, teljesen lehetetlenek vagyunk a dekoratív művészetben, aztán meg én itt Párizsban nehezen élem át azt a hangulatot és szellemet, amely meg kellene hogy töltse teljesen a lelkemet, amikor olyan témát festek, mint a *Kalevala*.” (Aina Slöörhöz írt leveléből, 1888. dec. 11.)

1887–1889. Művek a párizsi korszakból

Az operabál után, olajfestmény, 1888; Demasquéé, olajfestmény, 1888; A bohém, olajfestmény, 1888; Eero Järnefelt festőművész portréja, olajfestmény, 1888; Aino, első változat 1889, a triptichon változata 1891-ben készült el; Nils Forsberg festőművész portréja, olajfestmény, 1889; Vallombreuse gróf arcképe, olajfestmény, 1889; Vallombreuse grófnő arcképe, olajfestmény, 1889.

1887–1889. Kiállítások a párizsi korszak idején; 1887. Finn Művészeti Egyesület őszi kiállítása, Helsinki; 1888. Párizsi Szalon; 1889. Párizsi Szalon; 1889. Párizsi világkiállítás.

1887–1889. Díjak és ösztöndíjak

Finn Művészeti Egyesület dukátpályázata – II. helyezett. 1887; Finn Művészeti Egyesület dukátpályázata – I. díj, 1888; Hovinki Alapítvány Lindemarck utazási ösztöndíja, 1888; Párizsi világkiállítás – II. díj, 1889.

1889 Finnországban, Keuruu

1889 júniusában Gallén befejezte párizsi tanulmányait és hazatért. Magával csalogatta Finnországba Louis Sparret is, aki a párizsi divat szerint úgy tervezte, hogy primitív és távoli vidékre utazik. A művészek a Gallén számára már ismert keuruui Ekola házba költöztek, onnét kirándulhattak a

környékre. A kirándulásokra hozzájuk csatlakozott Eero Järnefelt. Ezeken az utakon számos tanulmány, zsánerkép és tájkép született:

Művek 1889-ből, Keuruu

Sebláz, olajfestmény, 1889; Lány a templomban, olajfestmény, 1889; Lány a keuruui templomban, olajfestmény, 1889; A Salo-ház lánya, olajfestmény, 1889; Vízparti angyalgöyökér, olajfestmény, 1889; Reggeli pihenés, olajfestmény, 1889; Szaunában, olajfestmény, 1889; Szentiván éjszakája, olajfestmény, 1889.

1889. Kiállítások Finnországban.

1889. Gallén egyéni kiállítása, Helsinki.

1890. Házasságkötés

Visszatérően Finnországba Gallén huszonnégy éves volt és sikerrel szerepelt a párizsi szalonokban, azonkívül hazájában is nevet szerzett már magának. 1889 decemberében egyéni kiállítása volt Helsinkiben. A kritikák nagy lelkesedéssel fogadták a Gallén által csak tanulmánynak tartott Aino című művet. Az állam megrendelte tőle ennek a képnek a változatát is – mégpedig igen jelentős összegért.

1890. május 20-án, csütörtökön ez jelent meg a Päivälehtiben: „Ma reggel 8 óra 15 perckor Axel Gallén művész és Mary Slöör kisasszony, Slöör törvényszéki szakértő leánya, házasságot kötött. 9 órakor a fiatal pár a reggeli vonattal Kajaani-ba utazott.” Így emlékezik vissza Gallén idősebb korában a házasságkötés ceremóniája iránt érzett ellenszenvére: „A házasságkötés már csak azért is borzasztónak tűnt, mert annyi minden kapcsolódott hozzá. Minden külsőséget elleneztem, amennyire csak tudtam. Csizmát húztam, és az esketés ideje alatt már vártak ránk a lovak, majd rögtön útnak indultunk szabad embereként északra a verséneklők közé.”

1890. Út Karéliába. Karélianizmus

Viipurin át mentek a keleti határ felé, először Kuhmo faluba, a kieső Lapinsalmi zsellérházba, ahová a nyár végén Louis Sparre is megérkezett. Ősszel két hétre átmentek a határ túlsó oldalára, az oroszországi Viena-Karéliába: „Meglepődött és csodálkozó szemeim elé dús és színes képek tűntek.” (Louis Sparre, A Kalevala népét nézve, 1930.)

Gallén azzal a szándékkal ment Karéliába, hogy ott keressen valódibb tájat, valódibb figurákat, igazabb kalevalai világot az állami megrendelés, az új Aino festmény, meg a Savo-Karélia megye meghirdette Kalevala-illusztráció pályázat számára. Úgy hitték, hogy még mindig megtalálhatók Karéliában a nemzeti eposz leírta Sampo-kor – a finn nép ősi virágzása – maradványai és emlékei. Gallén számos tanulmányt készített a Väinämöinen alakjához modellel ülőről meg a csónakról, meg Kalevala népi öltözködésének prototípusairól és a tájról is. Aino modellje Mary Gallén lett.

A konkrét képek mellett Gallén többet is hozott magával Karéliából; az új Kalevala-művészet reneszánszába vetett hitet.

Gallénnak ez az első „karéliei művészkirándulása” jelentette a finn művészetben az 1890-es évek karélianizmusának a kezdetét. Ez a Karélia-láz futótűzként terjedt át az 1890-es évek vezető művészgenerációjának Fiaatal Finnország (Nuori Suomi) nevezetű körébe. Sokan keltek útra, így Jean Sibelius, Robert Kajanus, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Emil Wikström, Juhani Aho és Eino Leino.

Művek 1890-ből

Ahlström család portréja, olajfestmény, 1890; Zsoltárt éneklő lány Lentiiraban, olajfestmény, 1890; Pahkom versénekes háza Akonlahtiban, olajfestmény, 1890; Mary Gallén karéliei szobában varr, olajfestmény, 1890; Esti béke, olajfestmény, 1890; Mary nagymamájának, Emma Ehrströmnek a portréja, olajfestmény, 1890.

Kiállítások 1890-ben

1890. Finn művészek kiállítása, Helsinki. 1890. Summer Exhibition of Paintings, London.

1890–1892. Malmi, Párizs, Paanajärvi

Visszatérve Karéliából Gallénék 1890 őszén Helsinki közelében levő Malmiba költöztek, ahol a következő évben el is készült az Aino új változata.

1891 tavaszán megszületett a család első gyermeke, Marjatta.

1892 márciusában Gallén már újból Párizsban volt, hogy megismerkedjen a művészet újabb irányzataival és bemutassa új Ainóját a Mars-mezei Szalonban. De a város művészi légköre távolléte alatt megváltozott, az Aino régmódinak számított a neoimpresszionizmus, szimbolizmus és a szintetizmus uralta szalonban. Finnországgal ellentétben a munkára alig figyeltek fel, kalevalai mondvilágát sem értették:

„Nehéz másoknak megérteniük a skandináv mondvilágból vett témát, amely egy fiatal nőt a hideg vízbe kergető hosszú szakállú bátor idősebb embert ábrázol.” (Le Temps kritikájából.)

Gallén csalódását a K.A. Tavaststjerna finn íróhoz küldött levele írja le: „Kinevelsz, de meg kell tudnod, hogy idejövetelem óta erős honvágyam van, lenézve mindent járok-kelek csak itt, mert hát Párizs nagyon megváltozott háromévi távollétem alatt. Itt minden a vég felé közeledik, itt minden életmegnyilvánulás csupán csak a halálgörcsbe való vonaglás.”

Párizs ellentétét találta meg nyáron Kuusamóban, a Paanajärvinél: „Ott messze északon, az északi sarkkörön innen láttam meg szemem azt, amit gyermekkorom óta csodálok. Ott találtam meg azt az életmódot, amely valóban megfelel természetemnek. ... Paanajärvi vidékén soha sem ért el a szomorúság, hanem éppen ellenkezőleg, még erősebb vágy fogott el, hogy beljebb jussak az otthonos rengetegbe. És csak amikor az ősz jöttével az erdőből megjelentek az éhezők a házban, ahol lakunk és keblükön szalmaszálak mutatták, mi is a táplálékuk, csak akkor kezdtünk készülni haza, odaadván utolsó liszteszákunkat is.” (Kallela-könyv)

A Paanajärviben született művek egy része már előlegezi Gallénnak a következő években bekövetkező művészi krízisét és a realizmusból a szimbolizmusba való fokozatos áttérést.

1891–1892. Művek

Madonna, olajfestmény, 1891, modell Mary és Marjatta Gallén; Mary Gallén karéliai öltözetben, olajfestmény, 1891; A parton sétáló, olajfestmény, 1891; Tó a vadonban, olajfestmény, 1892; Pásztorfiú Paanajärviből, akvarelltanulmány, 1892; Pásztorfiú Paanajärviből, olajfestmény, 1892; Mánty-vízesés, olajfestmény, 1892; Harkály, gouache, 1892. (jelezve: 1893); Harkály, olajfestmény, 1892–1894, hasonló című 1896-ban is készült.

Kiállítások 1891 és 1892 között

1892. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1891. Savo-Karélia Kalevala-képeinek kiállítása, Helsinki; 1891. Párizsi Szalon; 1892. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1892. Turkui Művészegyesület kiállítása, Turku; 1892. Párizsi Szalon.

Díjak 1891 és 1892 között

I. díj a Savo-Karélia megye Kalevala-illusztráció pályázaton, 1891; II. díj a Helsinki Egyetem dístermének falfestménypályázatán, 1891; I. díj az állam „személyt ábrázoló” festménypályázatán, 1892.

1892–1895. Fiatal Finnország-Nuori Suomi kör

Az autonóm Finnország Oroszországhoz fűződő kapcsolatai az 1890-es években egyre feszültebbé váltak és a nemzeti érzés erőteljes növekedését váltották ki a művészek körében. Eddig nem tapasztalt szoros együttműködés tapasztalható a művészet különböző területei között. Minden kulturális megnyilatkozásban Finnország életerejének és önálló nemzeti létének jelét akarták látni. A művészek nemzetük tolmácsának érezték magukat. Azt tartották, hogy az ország új reneszánszának alapja a nemzet „szent könyve”, a Kalevala, melyet valóban a művészet nyelvén sokféleképpen tolmácsolnak.

Az ország vezető művészeinek jelentős csoportja a Fiatal Finnország körébe (Nuoren Suomen piiri) tömörült: Jean Sibelius és Oskar Merikanto zeneszerzők, Robert Kajanus karmester, Juhani Aho, Kásimir Leino, Minna Canth, K.A. Tavaststjerna, majd később Eino Leino írók, Eero Järnefelt, Pekka Halonen, Emil Wikström és Louis Sparre művészek. Németországi közvetítésként a Ber-

linben élő Adolf Paul is hozzájuk tartozott. A kör vezető egyénisége Gallén volt, aki 1892 decemberében családotul Malmiból Helsinkibe költözött.

A Fiaat Finnország körének tagjai Helsinki művészettermeiben és a művészek otthonaiban találkoztak. A korszak nemzeti itala, a benedeklikör azaz „a barát” mellett elmélkedtek az élet és a művészet problémáiról egészen a reggeli órákig. Ezeknek a beszélgetéseknek a hangulata tükröződik Gallén Probléma azaz Szimpozium című munkáiban.

1894. Sääksmäki, Rapola

„Nehéz krízisben vagyok. Már egy ideje észrevettem azokat a sajnálkozó pillantásokat, melyeket a meg nem értett zsenire vetnek” (vázlatkönyvi bejegyzés, 1893).

Helsinki pezsgő légkörét felváltotta Sääksmäki békéje, ahová Gallének 1894-ben költöztek Slöörék rapolai villájába. „Evvél soha sem lehet betelni. Itt mindig valami új szépség születik a természetben, a világban és a gondolatokban is... A kicsi Finnországban most kell hozzáfognunk az új reneszánsz, az új erő, élet és világ megteremtéséhez. Erre van most szükség e nyomorúságos, gyenge és lehangoló dekadencia idején.” (Vázlatkönyvi bejegyzés 1894 áprilisában).

Gallén Rapolában is nyomon követte az új európai művészeti irányzatokat, hiszen megkapta a külföldi művészeti kiadványokat; az angol Stúdiót, a francia Revue Encyclopédiquet, a svéd Ord och Bildet és a dán Tårnetet.

„Éppen most olvastam a Revue Encyclopédiqueben egy emancipált francia írását az angol dekoratív művészetről és az iparművészetről. A reprodukciók rendkívül jók voltak... És most *te* számolsz be az angolok eredményes bemutatkozásáról a szalonban. Meg kell ismernem őket.” (Albert Edelfelthez írt leveléből, melyben Jean Lahornak William Morrisset és az angol dekoratív művészetet tárgyaló tanulmányáról beszél.)

Az új ösztönzések hatására Gallén az iparművészettel is elkezdett foglalkozni. A szimbolista festmények mellett Rapolában textilmodellek, fából készült reliefek meg bútor- és épülettervek születtek.

1893–94. Művek

Imatra témájú képek, számos olajfestmény, 1893. Imatra városának új étterem és szálló együttesét 1893 januárjában óriási pompával nyitották meg. A megnyitó fénypontja lett a szálló mellett zubogó vízesés sokszínű megvilágítása. Művészek is emelték az ünnepély fényét; így Gallén, Edelfelt és Louis Sparre fényképezték és festették a vízesést. Néhány hét múlva Gallén újból Imatrába utazott, hogy meg néhányszor lefesse azt különböző megvilágításokban. Ugyanabban az évben készült el a Gallén tervezte Imatra utazási plakát (1893).

Sampo kovácsolása, olajfestmény, 1893; Mary asszony sziklás tájon, olajfestmény, 1893; Ida Aalberg színésznő arcképe, olajfestmény, 1893; Szimpozium, olajfestmény, 1894; Mese, akvarell, 1894; Ad astra, olajfestmény, 1894; Üton az Alvilágba, olajfestmény, 1888–1894.

1893–94. Kiállítások

1893. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1893. Finn Művészeti Egyesület portrékiállítása, Helsinki; 1894. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1894. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1894. Finn Művészeti Szövetség rajz- és akvarellkiállítása, Helsinki.

1895. Berlin

Hosszú évek keresése után Gallén végre kedvező telekre bukkant Ruovesiben, az Isoselkä partján, és 1894 őszén hozzá is fogott a műteremépítéshez.

Az építkezési munkák kellős közepén, 1894 legvégén Gallén Berlinbe utazott, ahová már régóta hívta őt Adolf Paul író.

Berlin lett az új művészet központja, ahol érdeklődést mutattak a skandináv művészet iránt is. Ott lakott August Strindberg író, Gustav Vigeland norvég szobrász és Jens Thiis esztéta meg Edvard Munch.

Gallén rögtön csatlakozott is az ún. Ferkel-körhöz, főként skandináv művészek és az őket támogató németek csoportosulása ez, melyben mozgalmas megbeszéléseken vitatták meg a szimbolisztikus és misztikus tanításokat, idegen vallásokat és filozófiákat.

A Ferke-körhöz kapcsolódott a német szimbolisták alapította új művészet-irodalmi folyóirat, a Pan. Első számában jelent meg Gallénak Paul Scheebart verséhez, a Königsliedhez készített illusztráció-sorozata.

Rendkívül fontos volt és nagy sikert is jelentett Gallén számára az Edvard Munchkal közösen tartott kiállítás Ugo Baroccio galériájában.

Josef Sattler irányításával Gallén Berlinben még grafikai technikát is tanult.

A sikertől és a kiállításokon szerzett megbecsüléstől függetlenül Gallén nem érezte jól magát a városban: „Nem írtam még, mert az életem oly szétszórt és diszharmonikus volt mostanában. Itt belekerültem mindazokba a kicsinyes és jelentéktelen dolgokba, amiket az utóbbi években már sikerült elkerülnöm. És nagyon rosszul érzem itt magam, az emberek nem szimpatikusak és minden olyan lapos. A képzőművészet terén nincs még egy olyan művészietlen város, mint Berlin. Az úgazdagok városa ez.” (Louis Sparrehez írt leveléből, 1895 márciusában.)

Gallén három hónapig volt Berlinben. Hazatérését Finnországból érkezett távirat váltotta ki: meghalt négyéves Marjatta lánya.

1895. Művek, Berlin.

Rudolf Rittner színész arcképe, olajfestmény, 1895; Edvard Munch arcképe, olajfestmény, 1895; Conceptio artis, olajfestmény, 1895; Munch–Gallén kiállításlapját, litográfia, 1895.

1895. Kiállítások, Berlin

1895. Der Münchener Freie Vereinigung, Berlin; 1895. Axel Gallén–Edvard Munch közös kiállítása, Berlin; 1895. Gallén egyéni kiállítása, Drezda.

1895. London

Még 1895 nyarán Gallén feleségével együtt néhány hetet Londonban töltött, ahol megismerte az angol iparművészetet, és üvegfestészetet is tanult.

Az úton egy grafikai sokszorosítót is szerzett magának.

1895–1899. Kalela

A Ruovesi-műterem 1895 őszén készült el, és a Kalela nevet kapta. Benne Gallén a régi finn és a kelet-karéliai meg a nemzetközi építészet vonásait egyesítette egyéni módon és ezzel utat, irányt mutatott egész Finnország építészetének a nemzeti romantika felé.

Gallén példáján fellelkesülve művészek és építészek építettek maguknak – gyakran saját terveik alapján – műtermet vidéken, hogy távol a napi politikai kérdésektől nyugalomban alkothassanak. „Nagyobb haszon lesz a munkákból, ha csendben dolgozhatunk, ahogy a fa gyökereit növeli a föld alatt fölmelegy onnan az erő a koronába is” – írta Gallén 1897-ben Kalelából.

„Mindent magam akarok csinálni a tervrajzoktól kezdve egészen az ajtózárákig, a fogasokig sőt a hamutartókig. De a munka lassan megy, mert csak szabad pillanatimban tudom csinálni. Ezért is hiányzik innen is, onnan is valami. Annak az ajtónak sincs zárja. Oda meg az a függöny jön, amit terveim alapján feleségem sző. És ez az állótűkör pedig csak a kezdete azoknak a daraboknak, amiket majd egyszer műhelyemben készítek.”

Gallén felhasználta a londoni út tapasztalatait is: a Kalelát üvegfestményekkel díszítette.

A műterem elkészültekor Gallén harmincéves volt, legszebb férfikorában, alkotóerejének teljében. Néhány év alatt születtek meg legfontosabb Kalevala témájú képei. „Olyan takarékosan és egyszerűen élek, amennyire ez csak lehetséges, még arról a pihenésről is lemondok, ami mindenki mást megillet a munka után. Én még szombatontként és vasárnapontként is reggeltől estig dolgozom, még azt sem engedem meg magamnak, hogy olvasással kövessem a külvilág szellemi életét.” (Kaarlo Slöörhöz írt leveléből, 1895. dec. 15.)

A kalelai évekhez fűződik Gallén grafikai művészetének első virágzása. A Berlinben tanult technika nem bizonyult elegendőnek: „Sokáig sétálgattam és azon elmélkedtem, mi is lehetett a japánoknak és az őket majmolóknak a módszere, de végül is feldühödtem és elhatároztam, hogy én is ki tudok valamit találni. ... És most a vártnál is jobban sikerült minden. Még minden annyira új, hogy én magam sem értem, hogyan is sikerülhetett. De mégis csak dolgoztam, mert a lábam még most is

reszkettett alattam, olyan fanatikus hévvel gürcöltem, álmomban is új színekkompozíciókat próbálgattam és új technikai trükköket találtam ki.” (J.J. Tikkanenhez írt leveléből, 1896. márc. 18.)

Gallén tette a korábbi igénytelen amatőr szintű finn grafikát teljesértékű művészetté, és bekapcsolta azt a korszak európai fejlődésébe. A szecesszió-jugend-art nouveau meg a japán fametszetek megkapták finn tolmácsukat.

Kalelában sok fiatal művész lett Gallén tanítványa: Hugo Simberg festő 1895-ben és 1897-ben, Carl Bengts 1899-ben, Eric Ehrström 1899-től 1900-ig, Alpo Sailo 1899 és 1901 között.

1898. Olaszországi út

A Kalelában eltöltött visszavonult életet fél évre olaszországi út szakította félbe. 1898 elején utaztak Gallénék oda, amikor legjobban dúlt az olaszországi láz a finn művészek körében.

Szentpéterváron, Varsón és Bécsen keresztül utaztak Velencébe, majd onnan Firenzébe, Pisába, Sienába, Orvietóba, Rómába, Nápolyba és végül Pompejibe. Gallénra nagy hatást gyakoroltak a pompeji falfestmények, amelyeknek technikáját Oscar Matthies dán művésszel együtt kutatta. „Élénken emlékszem még arra, hogyan találkoztam először Mathiessel. Pompejiben történt, egy kis albergóban, ahol művészek és tudósok szoktak lakni, amit a turisták meg elkerülnek igénytelensége miatt. Alighogy néhány szót váltottunk, azonnal megértettük egymást, mert ugyanaz érdekelt mindkettőnket. Mindketten meg akartuk tudni a pompeji freskók titokzatos technikáját. Külön bo-lyongtunk a romvárosban és aztán este vacsorázás közben megbeszéltük a látottakat.” (Hagelstam: Axel Gallén, tanulmány, 1904.)

1896–1899. Művek

Sampo védelme, tempera, 1896; A művész anyjának arcképe, tempera, 1896; Joukahainen bosszúja, tempera, 1897; Testvérgyilkos, tempera, 1897; Lemminkäinen anyja, tempera, 1897; Mary anyjának, Aina Slöörnek arcképe, tempera, 1897; Mary varr Kalela tornácán, olajfestmény, 1897; Lány Kalelában, olajfestmény, 1897; Greta Ahlman arcképe, tempera, 1898; Kullervo átka, olajfestmény, 1899.

1895–1899. Kiállítások

1895. Nemzetközi művészeti kiállítás, Koppenhága; 1896. Axel Gallén egyéni kiállítása, Göteborg; 1896. Göteborgi Művészeti Egyesület kiállítása, Göteborg; 1896. Internationale Kunstausstellung zur Feier des 200 Jahrgen Bestehens der Königlischen Akademie der Kunst, Berlin; 1896. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1896. Finn Művészek őszi kiállítása, Helsinki; 1896. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki; 1897. Finn Művészek őszi kiállítása, Helsinki; 1897. Általános művészeti és ipari kiállítás, Stockholm; 1897. Turkui Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1897. Axel Gallén egyéni kiállítása, Helsinki; 1898. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1898. Orosz-finn művészeti kiállítás, Pétervár. A kiállítás szervezője: Szergej Gyagilev; 1898. Münchener Secession, München; 1899. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki.

Díjak és ösztöndíjak

Hovinki Alapítvány utazási ösztöndíja, 1897; I. díj az állam „személyt ábrázoló” festménypályázatán, 1898.

1900. A párizsi világkiállítás

A századforduló idején Gallén művészetét már ismerték Európában, különösen Németországban és Franciaországban. Mégis igazi nemzetközi áttörését – ahogy az egész finn művészet – az 1900-as párizsi világkiállításon érte el. Ehhez a sikerhez az ország politikai helyzete iránt érzett szimpátia is hozzájárult.

Finnország 1809-ben Svédországtól Oroszországhoz kapcsolódott és kiváltságos helyzetbe került azzal, hogy saját alkotmánnyal és országgyűléssel rendelkezhetett. Mégis az 1890-es években az Oroszországhoz fűződő kapcsolat feszültté kezdett válni, az autonóm Finnországot szorosabban akarták az anyaországhoz kötni. II. Miklós cár a kiváltságos helyzetet egyetlen ütéssel szétzúzta, amikor az 1899-ben kiadott Februári Manifesztumot kiterjesztette a törvényhozás területén Finnországra is.

A meglepetésként érkezett manifesztum a szembeszegülés viharát támasztotta fel úgy a finnek, mint egész Európa értelmiségének körében. A politikai fenyegetésre a művészek is azonnal reagáltak; az ellenállás megjelent elbűjtatva az irodalomban, a zenében és a festészetben is. Gallén Kalevala témájú művészetének hősi figuráiból és Sibelius Finlandia szimfóniájából az ellenállás szimbóluma lett. A párizsi világkiállítás Suomi pavilonja a nemzetközi demonstráció színhelye lett. A pavilon felállításához is csak hosszú tárgyalások után kaptak engedélyt. Az Armas Lindgren, Herman Gesellius és Eliel Saarinen tervezte pavilonban csak az ország iparát, iskoláztatását, sajtóját és a tudomány eredményeit mutathatták be; a művészet az egyik oroszországi részlegben szerepelt.

De a megegyezést mégis nagyon ravaszul meg tudták kerülni: Gallén a középső terem mennyezetére négy Kalevala témájú, „az ország iparát” ábrázoló freskót festett, iparművészeti termékei pedig a „finn háziipart” bemutató Iris-szobájában voltak láthatók; ezzel a belsőépítészeti tervével Gallén megalapozta a Finnish Design világhírét.

Remekül sikerült az a finn törekvés, mely meg akarta mutatni a világnak, hogy eredeti, önálló kultúra létrehozására képes; Finnország pavilonját a legsikerültebbek közé sorolták: „Régi és nagy nemzetek mellé, melyeknek palotáiban a hanyatló művészet felélesztésére tett reménytelen kísérleteket láthatunk, egy kis fiatal nemzet lépett, mely az öreg Európa kultúrája felé igyekszik. Ez a nép nem támaszkodik az elmúló divatirányzatokra, hanem saját, önálló stílust alakít ki, mely nem követi a régi idők művészetét azzal, hogy csak kevesekhez, hanem mindenkihez szól, ahogy a jövő ezt meg is kívánja.” (Georges Bans, *Art Décoratif* 1900.)

Az európai sajtóban a legnagyobb elismerést Gallén mennyezefreskói aratták: „A kupolatér freskói tudomásunk szerint a nemzet szellemi életét mutatják be. Axel Gallén a művek témáját a nemzeti eposzból, a Kalevalából kölcsönözte. Nem értjük a képek tartalmát, de megértjük annak naiv, majdhogynem barbár erejét, mely szenvedélyesen beszél mozgó jelenetekről, és mindenekelőtt érezzük, hogy a freskó léte és természete megmaradt a tanulmányok nagy vonalaiban és egy-egy színharmoniójában.” (Berliner Tageblatt, Fritz Stahl) A freskók megsemmisültek, amikor a világkiállítás végeztével a finn pavilont lebontották.

1900. Művek

Kalevala témájú freskók, párizsi világkiállítás, 1900: Ilmarinen felszántja a kígyókkal teli mezőt; Sampo kovácsolása; Sampo védelme; Pogányság és kereszténység; A freskókról egyedül gouache-tanulmányok maradtak fenn. Az Iris-szoba belsőépítészeti terve. A bútorok Louis Sparre 1897-ben alapított Iris-műhelyében készültek, Porvoóban; a textileket a finn Käsityön Ystävät egyesületben szőtték. Concert Finnois, gouache, 1900. A világkiállítás finn zene koncertsorozatának plakátja; Gyászbélyeg, 1900.

A Februári Manifesztumot követő elnyomás alatt többek között 1900-ban betiltották Finnország saját postai bélyegének külföldi használatát. A határozat ellen sokan úgy tiltakoztak, hogy a levelekre a hivatalos orosz bélyeg mellé felragasztották a Gallén tervezte gyászbélyeget; fekete-fehér alapon címer. A bélyeg csak egy napig volt használatban, mert betiltották.

1900. Kiállítások

Párizsi világkiállítás, 1900; Finn Művészek kiállítása, Helsinki, 1900.

1900. Díjak

A párizsi világkiállítás arany- és ezüstdíja.

1901–1903. A nagy freskók korszaka

Gallén a finn művészet vezető alakjává vált és ezzel együtt új, igényes nyilvános feladatokat kapott: 1901-ben készült el a helsinki Diákház zenei termének freskója, a Kullervo háborúba indul, majd 1901 és 1903 között művészetének csúcsa, a pori Jusélius-mauzóleum freskói.

F. A. Jusélius bányatanácsos Poriban mauzóleumot építtetett tizenegy évesen meghalt lánya emlékének. A síremléket Pekka Halonen és Gallén díszítette. Halonen a bejáratí csarnokot, Gallén pedig a központi; megfestette „népünk csöndes menetét az életombján át az Alvilág ölébe” monumentális sorozatát. A feladat és a téma is közeli és sorsközeli volt számára, hiszen saját lányának halálától csak néhány év választotta el Gallént. „Az Ön javasolta téma oly hatalmas és fennkölt, hogy

abba egész lelkét teszi be az ember, különösen ha már egyszer lehetőséget kap, hogy az építőművészettel együtt tegyen valamit, nem is beszélve arról, hogy az oly nemes anyagok, mint a freskó és az üvegfestmény már önmagukba véve munkára csábítanak.” (A mauzózeum építéséhez, Josef Stenbäckhez írt leveléből 1899 novemberében, amikor Galléntól a munkát megrendelték.)

Az eredeti freskók nem maradtak fenn. Elkészültük után már egy évvel romlásnak indultak elégtelen szigetelésük miatt, és 1931-ben tűzvész tette tönkre őket véglegesen. Gallén Jorma fia festette meg újból a freskókat később az eredeti vázlatok alapján, a 30-as években.

1901–1903. Művek

Kullervo háborúba indul, freskó, 1901; Kullervo háborúba indul, a freskó két tanulmánya, tempera, 1900–1901; Pori Jusélius-mauzózeum freskói, 1902–1903; Témák: Kozmosz, Paradicsom, Tavasz, Épület, Az Alvilág folyójában; Tél, Ősz, Pusztítás; Tanulmányok a pori Jusélius-mauzózeum freskóihoz, olaj és temperafestmények, 1902–1903; Otto Donner „Fecskevárának” tervei, 1902. – nem valósult meg.

1901–1903. Kiállítások

A párizsi világkiállítás sikerével Gallén egymás után kapta a kiállításra szóló meghívásokat szerte Európából: 1901. XII. Kunstausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Bécs; 1901. Pirtti művészeti kiállítás, Helsinki; 1901. A finn művészet kiállítása, Koppenhága; 1901. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1902. Wiener Secession, Bécs; 1902. I. a Esposizione Internazionale di Bianco e Nero, Róma; 1902. IV. Ausstellung der Münchener Künstlervereinigung Phalanx, München; 1902. Kunstsalon Ed. Schulte Berlin; 1902. Nordische Kunstausstellung, Kaiser-Wilhelm Museum, Krefeld; 1903. Utställning af konstföremål, Pori; 1903. Gallén egyéni kiállítása, Pori.

1904. Bécs

A Jusélius-mauzózeum elkészültét követő évek Gallén számára nyugalanságot és állandó költözködést hoztak. A ragyogó külföldi kiállítások ellenére letargia, csalódás és művészi bizonytalanság jellemezte. A renoválásra szoruló Kalela többé már nem érdekelt, nem volt kilátásban új lakás és új műterem sem. 1904 nyarán sokat is volt Gallén külföldön, először néhány hónapig Bécsben, ahol alaposan megismerkedett a város művészeti életével. „Bécsben sok furcsa kalandom volt. Azt csodálták bennem, hogy milyen délcegen feszítettem erdei remete létemre. Megismerkedtem Ausztria vaskirályával. Hatalmas palotái voltak Bécsben, télikertjei, sosem láttam olyan pompásokat, meg az a luxus, majdnem hanyattestem. Általában visszahúzódtam, és talán egy kicsit kérkedtem is szerénységgel. De olyat, mint Bécsben, még sehol sem láttam. A bécsieknek régi hagyományaik vannak, régi zenéjük. G. Mahler páholyát használhattam. Csodálatos volt, amikor a zene szerint lapoztak egyet a partitúrában.”

Hamarosan Mary Gallén is Bécsbe érkezett, majd együtt utaztak tovább Milánóba, a Rivierára és Monte Carlon át Spanyolországba, ahol Gallén maláriában megbetegedvén Párizson keresztül vizsátértek Finnországba a nyárra. Nyaralóhelynek Konginkangast választották ki, a Keitele tó partján álló Lintula-villát. A környék dús természete sok tájképen megörökítődött. Oda még később is, 1906 kora tavaszán is visszament Gallén festeni.

1905–1907. Helsinki Pirtti klub

Féléves keravai tartózkodás után 1905 elején Gallénék Helsinkibe költöztek nagyobb megrendelések reményében. De a Februári Manifesztumot követő elnyomás, a társadalmi változások és a pártot széthúzó viták változást hoztak a művészek helyzetében: „Axel nagyon ideges, ezen az őszön csak rossz híreket kapott, nehéz idők járnak most a művészekre, semmit sem vesznek tőlük, ebben az évben még egy penni értékben sem. De a siránkozás nem sokat segít, meg a reményvesztettség sem, dolgozni kell, amíg csak a szuszból futja, és még többet kell spórolni, ha ez egyáltalán lehetséges.” (Mary Gallén Mathilda Gallénhoz írt leveléből, 1904 őszén.)

Gallén helsinki műterme az Eliel Saarinen tervezte Pirtti nevű házban volt. Itt kiállításokat is rendeztek. A Pirtti klubban Gallén a helsinki művészetet fókuszába került és ezzel együtt a forrongásban levő nyugtalan kor kellős közepébe.

Az orosz-japán háború (1904–1905) kiváltotta forradalmi és sztrájkhullám Finnországba is eljutott; a gyűlölt kormányzó-generálist, Nyikolaj Bobrikovot 1904-ben meggyilkolták, és az 1905-ös általános sztrájkhoz minden nemzeti kör csatlakozott kezdetben. A nyugtalanságok a császárt jobb belátásra bírta: 1906-ban Finnország közelebb került az európai rendszerekhez; egytáblás országgyűlést és általános és egységes választójogot kapott.

Számos orosz politikai menekült talált menedéket Gallén Pirtii műtermében, többek közt 1906 elejétől ott lakott Maxim Gorkij is.

A menekültek egyre növekvő száma és a nyugtalan élet is arra kényszerítették a művészt, hogy nyugodtabb környezetet keressen magának. Ezt a Helsink környékén fekvő Leppävaarában találta meg, Slöörék udvarházában.

1904–1906. Művek

Helsinki lakosként Gallén gyakran ment festeni Konginkangasba, Raumába és Kalelába. Lány a szaunában-téma, olajfestmények, 1904; Nyári éjszaka Konginkangasban, olajfestmény, 1904; Mary Gallén Lintula partján, olajfestmény, 1904; Keitele-téma, olajfestmények, 1904–1905; Erdőtűz-téma, olajfestmények, 1904–1906; Hiuzbarlang-téma, olajfestmények, 1906; Ketté tört fenyő-téma, olajfestmények, 1904–1906; Väinämöinen útra kel, olajfestmény, 1896–1906; Sammon elrablása, olajfestmény, 1905; Kalela és a sziklák, olajfestmény, 1905; Kalela sziklái holdfényben, olajfestmény, 1906; Robert Kajanus arcképe, olajfestmény, 1906; Maxim Gorkij arcképe, olajfestmények, 1906.

1904–1906. Kiállítások

1904. XIX. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Bécs; 1904. Der Neunte Ausstellung der Berliner Secession, Berlin; 1904. Turkui Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1905. Turkui Művészeti Egyesület 15. kiállítása, Turku; 1906. Salon Ed. Schulte, öszi kiállítás, Berlin; 1906. A finn művészet kiállítása, Göteborg.

1907–1908. Magyarországi utak

A finn művészeket meghívták az 1906 végén tartott nemzetközi kiállításra Budapestre. Gallén volt a kiállítás finn szervezője. Résztvevőként ragyogó kritikákat kapott, és a magyar állam nagy aranyérmével tüntették ki. 1907 februárjában ő maga is Budapestre jött, hogy előkészítse a Kalevala-fordítás illusztrálását, melyről már tárgyalt Vikár Bélával 1905-ben, annak finnországi látogatásakor. Erről döntés most sem született, de ehelyett megállapodtak Gallén következő évi rajz- és tanulmány-kiállításában a Szépművészeti Múzeumban. A tárlat óriási sikert aratott, úgy százezer látogatója volt. Gallén maga is Magyarországon tartózkodott családjával több hónapig, 1908 tavaszán nagy ünneplések népszerűséget szerzett hőseként.

Lehangoló volt a visszatérés Finnországba. A rajz- és tanulmány-kiállítás Finnországban rendkívül jelentéktelen fogadtatásban részesült. A modern elveket valló fiatal művészgeneráció is idegennek tűnt Gallén számára.

1908–1909. Párizs

Menedékre Párizsban lelt, ahová 1908 végén költözött családotól. A városban a festőművészet területén a forrongás korszakát élték. A fauvisták és a kubisták, a klasszikus mesterré tett Cézanne, Gauguin és Van Gogh uralták a várost. Az 1908-as őszi szalonnal egyidőben rendezték meg a finn művészet kiállítását, melytől az 1900-as világkiállítás sikerét várták. Az aranykor művészei mégis újból az európai művészettől elmaradva találták magukat. A kiállítást hidegen fogadták. De ez mégsem csökkentette Gallén hírnevét, francia és német művészeti kiadványokban tanulmányok jelentek meg művészetéről (Kunst für Alle, Idées Modernes, Art et Décoration).

De a modernizmus forgatagában élő Párizst Gallén újból elítélte: „Az én egyéni megítélésem szerint rossz idők járnak errefelé. Az a néhány festő, akiről itt mindenki beszél, látható igyekezettel valóban talált valami újat, de azok a csinált újdonságok csak a 'modern' semmit nem mondó jelszavával jöttek be, és soha nem lesz tartós művészi értékük. Úgy tűnik, mintha a művészetnek lejárt volna már az ideje e tiszteletre méltó központban, vagy most van éppen lejárában. Túl kevés az igaz és a mély... Nekem Párizs most csak átszállóhely a legféketőbb Afrika felé, ahol nap van és hamisí-

atlan életöröm, és csak alapszavak, de nyelv nincs, hogy elrejtse a gondolatokat. Ott még biztosan él a Kalevala népének valami ága, mert Finnországban már kihalt. Ott az ember önmaga lehet és fűtyülhet a modernekre!” (Hufvudstadsbladet, 1909. máj. 9. a Gallénnal készített interjúból.)

1907–1908. Művek

Gallén volt az első finn plakátművész is. Legkorábbi munkái az 1880-as évek végén készültek. 1907-ben született a finn plakátművészet klasszikusa: a Bil-Bol, litográfia, 1907; Hét testvér illusztrációi. Az illusztrált Aleksis Kivi regény reklámozására született meg a Gallén tervezte plakát is. Eliel Saarinen építész arcképe, olajfestmény, 1907; Gustav Mahler zeneszerző arcképe, olajfestmény, 1907; Herman Gesellius építész arcképe, olajfestmény, 1907; A csónak panasza, olajfestmény, 1907; Yrjö Liipola szobrász arcképe, olajfestmény, 1908; Önarckép zöld háttér előtt, olajfestmény, 1908.

Magyarországon készült arcképek: Zichy gróf arcképe, olajfestmény, 1908; Zolnay művész arcképe, olajfestmény, 1908; Koronghi Lippich Elek arcképe, olajfestmény, 1908; Szilágyi professzor arcképe, olajfestmény, 1908.

1907–1908. Kiállítások

1907. Finn Művészek őszi kiállítása; 1907. Gallén egyéni kiállítása, Turku, Helsinki, Jyväskylä, Viipuri; 1907. Metszetkiállítás a Pirttiben, Helsinki; 1907. A svéd dekoratív művészet kiállítása a Louvre-ban, Párizs; 1907. Internationale Porträt-Ausstellung, Krefeld; 1906–1907. Téli Nemzetközi Kiállítás, Budapest; 1907. Nemzetközi Modern Metszetkiállítás, Budapest; 1907. Brücke-kiállítás, Flensburg, Hamburg, Drezda.

A drezdai expresszionista művészcsoporthoz, a Brücke, melyhez Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyel és Max Pechstein tartozott, 1907-ben Gallént is meghívta tagnak. Ugyanabban az évben a művész részt vett a csoport közös kiállításán is.

1908. Akseli Gallen-Kallela kiállítása, Szépművészeti Múzeum, Budapest; 1908. Gallén egyéni kiállítása, Helsinki és Turku; 1908. A finn művészet kiállítása Párizsban az őszi szalonnal egyidőben.

1907–1908. Díjak

A magyar állam nagy aranyérme, 1908.

1909–1910. Afrika

1909 májusában Gallén „fűtyült a modernekre” és otthagyta a „lezüllött” Európát. A család gőzhajóval utazott a Mediterrán tengeren és a Szezi-csatornán át az afrikai partokra, Mombasába, onnan pedig vonattal Nairobiba, a brit Kelet-Afrikába, az első finn szafáriba.

„Csak az egyenlítő vidékére érve, a mombasai partokhoz közeledve tért vissza a festői szenvedélyem... Ködös reggel volt, és a ködből lassanként előtűnt az ívelő, alacsony homokpart, mely mögött látni véltem a hajlazozó finn fenyőerdőt, amint lombkoronájával integet – kókuszpalmák voltak. Az első pillanattól kezdve jól éreztem ott magamat, és egy nap sem múlt el úgy, hogy ne festettem vagy rajzoltam volna, még a legfárasztóbb vadászat közben és után is. Az afrikai tájnak, az állatoknak és embereknek az ábrázolását nem éreztem saját országom ellen elkövetett árulásnak... Velem is az történt, mint a legtöbb utazóval, akik valóban meg akarnak ismerkedni Afrikával: A bűvöletébe kerültem.” (Kallela-könyv)

Afrika Fata Morgana bűvöletében Gallén úgy 150 expresszionista művet festett ragyogó színekkel. A rajzokkal és tanulmányokkal számos vázlatkönyv telt meg. A szafárikról – a leghosszabb négy hónapig tartott – hatalmas állatgyűjteményt hoztak magukkal Finnországba.

Gyakorlati okok – főként anyagi gondok és a gyerekek iskolái miatt Gallének kedvük ellenére hazaindultak 1910 végén. Zanzibáron és Madagaszkáron át Kairóba utaztak, ahol egy hónapot töltöttek. Marseille és Berlin után pedig 1911 februárjában érkeztek Finnországba.

1909–1910. Művek

Kirsti Párizsban, olajfestmény, 1909; Párizs látványosságai, olajfestmények, 1909; Kb. 150 olajfestmény az afrikai tájról és emberekről.

1909–1910. Kiállítások

1909. Gallén rajz-, akvarell- és metszetkiállítása, Helsinki; 1909. Nemzetközi művészeti kiállítás, Velence; 1909. Őszi Szalon, Párizs; 1909. Finn Művészek XIX. kiállítása, Helsinki; 1910. Turku Művészeti Egyesület XX. kiállítása, Turku; 1910. Des Beaux Arts de Nice, Nizza; 1910. XXXIII Vystava spolukuytvar – Gallén – Edvard Munch, Praha.

Tarvaspää 1911–1915

Az Afrikából való visszatérés után a lakás- és műteremprobléma újból aktuális lett. „Megdermedünk ebben a farkasvilágban. Axel nagyon boldogtalan műterem nélkül, megint keresgélünk meg Porvooban is voltunk, hogy megnézzünk egy régi házat... Saarinen építész is velünk volt, meg is ígérte, hogy ingyen segít minket, de Axel nagyon nehézkes.” (Mary Gallén Mathilda Gallénhoz írt leveléből, 1911. jún. 19.)

Az új műterem építkezését 1911 nyarán kezdték el az Alberga udvarházhoz tartozó, tengerbe nyúló félszigeten. De Eliel Saarinen terveit Gallén mégsem tartotta jóknak, és ő maga készítette el a végső terveket. A romantikus-szecessziós stílusban épült Tarvaspää műterem 1913-ban lett kész.

A bizalmi feladatok és a helsinki rohanás újból magával ragadták Gallént. „Kajus (Robert Kajanus) ide jött hozzánk egy szép napon, este Axel elment vele. Aztán jött egy csomó riporter, és így el is kezdődött a régi hajsza; Axel a városban ebédel, majd megbeszélés az egyetemen, várakozás és virrasztás, éppen az, amitől doktor Schillings Berlinben eltiltotta.” (Mary Gallén naplóbejegyzése 1911.)

Gallén külföldön újból híressé vált. Az olasz állam meghívta őt az 1914-es Velencei biennálé-ra. A kritikák remekek voltak, és a sikert megkoronázta az olasz kultuszminisztérium megrendelése, a firenzei Uffizi galéria számára önarckép készítése. 1915. ápr. 26-án lett Gallén ötvenéves. Tarvaspääben ünnepelték meg ezt a napot sokfelől jött gratulációkkal.

Kalela 1915–1918

Az első világháború nyugtalanságai 1915 tavaszán Tarvaspääbe is eljutottak úgy ezer orosz katona képében, akik utat építettek a közelben. Ruovesi Kalelájában talált a művész nyugodtabb környezetet magának. „Itt olyan csodálatos béke van meg csönd, hogy hallok a fenyőkről hulló tűlevelek hangját és a műterem faliórájának tiktakkolását is egészen idáig a parti sziklákig, melyek körül az ebéd aranycsíkos halai úsznak szépiaszínű vízben. Nem hittem volna, hogy ez az egész egyedülálló mesevilág már 15 éve vár ránk.” (Bejegyzés a vázlatkönyvben, 1915.)

1917-ben Finnországot függetlenné kiáltották ki, majd polgárháború tört ki, amelyben Gallén frontszolgálatot teljesített. De már néhány hét múlva kinevezték a térképezési hivatal főnökének és a vezérkar tagjának. Feladata zászlók, pénzek, vitézi érmek és katonai egyenruhák tervezése lett.

A háború után Carl Gustav Mannerheim államfő adjutánsának nevezte ki a művészt, és még ugyanabban az évben professzori rangot kapott.

1911. Művek

Gallén ezekben az években nagyon keveset festett. Képei főként Tarvaspää és Kalela tájait ábrázolták, valamint megrendelésre készített portrékat. Matti Ayräpää professzor arcképe, olajfestmény, 1911; E.N. Setälä professzor arcképe, olajfestmény, 1911; Az Uffizi számára készített önarckép, olajfestmény, 1916; A művész Kirsti lánya, pasztell, 1916; Kirsti csellózik, olajfestmény, 1917; A finn Nemzeti Színház számára készített freskótanulmányok, 1911. A freskó nem készült el.

1911–1920. Kiállítások

1911. Die Winterausstellung der Berliner Secession, Berlin; 1911. Turku Művészeti Egyesület 21. évi kiállítása, Turku; 1912. Gallén egyéni Kiállítása, Stockholm; 1913. Axel Gallén-Viktor Westerholm kiállítása, Helsinki; 1914. Nemzetközi grafikai kiállítás, Stockholm; 1914. Velencei biennále, Gallén saját részlege, Velence; 1914. Balti kiállítás, Malmö; 1914. Gallén és Pekka Halonen kiállítása, Helsinki; 1914. Finn Művészek kiállítása, Helsinki; 1914. A finn művészet kiállítása, Riga; 1915. Finn Művészeti Egyesület tavaszi kiállítása, Helsinki; 1915. Turku Művészeti Egyesület kiállítása, Turku; 1915. Panama Pacific International Exposition, San Francisco; 1916. Turku Művészeti

Egyesület 25. évi kiállítása, Turku; 1916. A finn művészet kiállítása, Stockholm; 1918. A finn művészet kiállítása, Lübeck; 1919. Stenman szalon őszi kiállítása, Helsinki.

1911–1920. Kinevezések és bizalmi feladatok

A finn Képzőművészeti Szövetség elnöke 1911–1915; A Stockholmi Grafikai Egyesület tiszteletbeli tagja, 1918; Mannerheim államfő adjutánsa, 1919; Professzori kinevezése, 1919; Kalevala Társaság alelnöke, 1919–1931.

1921–1922. Porvoo

Dísz-Kalevala. Gallén egész életében arra vágyott, hogy színes illusztrációkkal díszítse a Kalevalát. Erre az első lehetőséget a Savo-Karélia tartomány rendezte pályázat adta 1891-ben, de ezt le is zárta a díjak kiosztása. 1908-ban jelent meg a magyar nyelvű Kullervo énekei, amelyhez Gallén tervezte a címlapot és amelyet Gallén Kalevala témájú festményeinek másolatai díszítettek. 1909-ben pedig felvette a Nemzeti Képes Könyv becsvágyó gondolatát, majd tervét 1919-ben megismételte az Új Kalevala 60 éves évfordulójának ünnepekor.

Az eredeti, miniatúraszínekkel festett mű az állam gondjára lett volna bízva, és arról készítettek volna eltérő minőségű és árú levonatokat. De a pénzügyi nehézségek miatt a tervek kivitelezése évről évre csak tolódot. Végre 1920 elején a Kalevala Társaság kölcsönt szerzett Gallén számára, így a művész Porvooba költözött, ahol megalapította a Kép-Kalevala nevű műhelyt. Itt készült el 1922-ben a WSOY nyomdájában a terv első fázisa a Gallén illusztrálta Dísz-Kalevala.

Amerika 1923–1926

Kalevala

Gallénak az 1915-ös világiállításán szereplő festményei az első világháború miatt San Franciscóban maradtak, ahol többek közt az ottani Szépművészeti Múzeumban voltak kiállítva. Amikor a chicagói Art Institute meghívta a művészt kiállításra, Gallén maga is útnak indult Amerikába 1923 őszén, hogy kinyomozza művei sorsát.

Chicagóból Gallén 1924 nyarán Texasba utazott, majd ősszel Új Mexicóba, ahová Mary és Kirsti is utána jöttek Finnországból. Gallénék Taos művésztelepén laktak, ahol a finn mester lelkesen tanulmányozta az indiánok művészetét.

Chicagóba Gallén 1925 tavaszán tért vissza, 60 éves születésnapján, és már a hazautazást tervezte. De a Nagy-Kalevala képei ekkor kezdtek élni benne vizuálisan is. „De nem hagyott ott miniket, hanem nekigyürkőzött a Kalevalának, melynek képei csak itt, Chicagóban keltek benne csodálatosan életre. A legforróbb nyár kellős közepén reggeltől estig ült asztala előtt környezetétől teljesen elszigetelődve. Különös volt, hogy semmi sem tudta megzavarni őt, pedig olyan nagyon érzékeny volt mindenre... Így született meg lapról lapra a Kalevala és nem egészen egy év alatt négy ének volt készen.” (Kirsti Gallen-Kallela; Gallen-Kallela)

Cranbrook Művészeti Akadémiája falfestményt rendelt volna Galléntól, de ő a Nagy-Kalevala illusztrációi miatt vissza akart térni Finnországba. Otthon mégis egyéb munkák foglalták le az idejét. Tarvaspää alapos javításra szorult, és a Nemzeti Múzeum freskóit is el kellett kezdenie.

Amikor az 1900-as párizsi világiállítás falfestményeit a finn pavilon lebontásával megsemmisültek, úgy határoztak, hogy azt még egyszer megfestik Finnországban. A helyét is kijelölték már az Eliel Saarinen, Herman Gesellius és Armas Lindgren tervezte Nemzeti Múzeumban, amely 1910 óta készen várta a festőt. Anyagi nehézségek és a mester utazásai miatt ez is tolódot évről évre, míg végre 28 évvel a világiállítás után az is elkészült. Mivel az első falfestményekről pontos másolatok nem voltak, meg az eltelt évek alatt a művész stílusa is megváltozott, az egyik témát újra cserélte.

A freskók elkészülte után a művész Tarvaspääben újból nekilátott a Nagy-Kalevala illusztrációihoz. De ez a munka sohasem készült el. A dán- finn egyesület meghívta őt, hogy tartson előadást ünnepélyükön. Hazafelé Stockholmban tüdőgyulladást kapott és 1931. március 7-én meghalt Axel Gallén a stockholmi Reisen szállodában.

Kiállítások 1921–1931

1921. Gallén fiatalkori művei, Helsinki; Special Exhibition of Paintings by Akseli Gallen-Kallela Chicago 1924, a kiállítás Chicago után a következő városokban volt: Columbus Ohio, Detroit,

Pittsburg, Hancock, Negaunee, Rochester N.Y.; 1925. Exhibition of Paintings in oil by American and European Artists New York; 1929. Ausstellung nordischer Kunst, Kiel; 1929. A finn művészet kiállítása, Stockholm; 1931. Viipuri magángyűjtemények kiállítása, Viipuri; 1931. Skandináv országok grafikai kiállítása, Helsinki; 1931. Helsinki Egyetem portrégyűjteménye, Helsinki.

1921–1931. Művek

Dísz-Kalevala, 1922; Új Mexikó tájképei és az indiánportrék, 1924–1925; A Finn Nemzeti Múzeum freskói, 1928.: Ilmarinen felszántja a kígyókkal teli mezőt; A Sampo védelme; A Sampo kovácsolása; Nagy csuka. Tanulmányok a Kansallispankki freskóihoz, 1928., a freskó nem készült el. Mannerheim államfő portréi, 2 db olajfestmény, 1929.

1921–1931. Kinevezések és bizalmi feladatok.

Stockholmi Királyi Művészeti Akadémia tagsága, 1921; A berlini Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja, 1923; A dán Királyi Művészeti Akadémia tiszteletbeli tagja, 1930; A finn Művészeti Társaság tiszteletbeli tagja, 1930; A Díszítő Művészek Szövetsége – Ornamo tiszteletbeli tagja, 1921; Díszdoktori kinevezés, 1923.

Az Akseli Gallen-Kallela nevet Gallén már az 1890-es évektől kezdve használta egytagú vezetéknéve mellett.

Axel Gallén művészetét bemutató kiállítások halála után:

Kalevala ünnepi évének kiállítása – Akseli Gallen-Kallela emlékkiállítása; 1935. A Kalevala 100 éves évfordulójának tiszteletére rendezett ünnepek részeként, Helsinki; 1936. Akseli Gallen-Kallela kiállítása, Stockholm. 1982. Akseli Gallen-Kallela kiállítása. Budapest. Művei számos finn és nemzetközi közös kiállításon szerepeltek.

Akseli Gallen-Kallela Múzeumi Alapítvány alapítása 1957.

A Múzeumi Alapítvány megnyitja Tarvaspää műtermet Gallen-Kallela Múzeumként 1961-ben.

A Gallen-Kallela Múzeum kiállításai

1961. A Gallen-Kallela Múzeum megnyitó kiállítása; A múzeumnak ajándékozott Akseli Gallen-Kallela olajfestmények, grafikák és a művész tárgyai; 1963. Barátok és hírességek; Akseli Gallen-Kallela portréi; 1964. Hogyan született Tarvaspää?; Akseli Gallen-Kallela Tervaspää műterméhez készített rajzai és építészeti tervei; 1965. Akseli Gallen-Kallela születésének 100 éves évfordulójára rendezett kiállítás; 1966. Akseli Gallen-Kallela nyomdai grafikája; 1967. Akseli Gallen-Kallela Finnország önállósulásának jegyében készített művei; Érmek, zászlók, címerek és katonai egyenruhák; 1968. Mary Gallen-Kallela emlékére rendezett kiállítás; Akseli Gallen-Kallelának feleségéről és családjáról készített portréi; 1969. Akseli Gallen-Kallela bútorművészete; 1969–70. Akseli Gallen-Kallela Kalevala-művészete; 1970. Akseli Gallen-Kallela: 100 gyermekkori rajz; 1971. Akseli Gallen-Kallela grafikája; 1972. Szafari kiállítás Akseli Gallen-Kallela afrikai útjának termékei; 1909–1910, és az úton gyűjtött néprajzi és állattani tárgyak; 1973. „Az élet dombján át az Alvilág ölébe”, Akseli Gallen-Kallelának a pori Jusélius-mauzóleum freskóihoz készített tanulmányai; Tanulmányok a Nagy-Kalevala illusztrációihoz; 1974. Akseli Gallen-Kallela kisplasztikája; 1974. Akseli Gallen-Kallela: a művész munkája és kellékei; Akseli Gallen-Kallela: a Dísz-Kalevala illusztrációi; 1975. Antell gyűjteményének Akseli Gallen-Kallelájá; Akseli Gallen-Kallela korai realizmusa; 1976. Akseli Gallen-Kallela ex librisai; Kirsti Gallen-Kallela retrospektív kiállítása; Akseli Gallen-Kallela tanulmányai, a Nagy-Kalevalához; 1977. Akseli Gallen-Kallelának a Nemzeti Múzeum számára készített freskói; Akseli Gallen-Kallela plakátművészete; Akseli Gallen-Kallela tanítványának és barátjának, Alpo Sailo szobrász születésének 100 éves évfordulója alkalmából rendezett kiállítás; 1978. Mit mesélnek a vizitkártyák? – Akseli Gallen-Kallela élete a vizitkártyák fényében; Akseli Gallen-Kallela freskói – a freskók születése és sorsa; Textilek Tarvaspääben – Akseli Gallen-Kallela textilművészete a vázlatoktól a megvalósításig; Akseli Gallen-Kallela művészete és művészelete, 1881–1891; 1978–1979. Útiképek Viena Karéliából – Akseli, Mary Gallen-Kallela és Louis Sparre 1890-ben tett első karéliai útjáról; 1979. A gyermek – A gyermek Gallen-Kallela művészetében; 1979–80. Képek a századfordulóról – fénykéпкиállítás.

Válogatás

Helsinki amatőr fényképészeinek és Akseli Gallen-Kallela fényképgyűjteményéből; 1980. A természet visszatükröződése – Akseli Gallen-Kallela tájképei; 1981. 50 éve volt – Dokumentumok Akseli Gallen-Kallela haláláról és temetéséről; A vadonbeli műtermek; A Finn Építészeti Múzeum vándorkiállítása a századforduló művészeinek villáiról, többek közt Akseli Gallen-Kallela Tarvaspääjéről és Kalelájáról; A Kalevala képei – Akseli Gallen-Kallela tanulmányai a Nagy-Kalevalához; 1982. Akseli Gallen-Kallela gyermekkori rajzai; Axel Gallén párizsi tanulóévei 1884-től 1889-ig.

(Finn eredetiből fordította: Éva Gerevich-Kopteff).

SZEMLÉ

RAPCSÁNYI LÁSZLÓ: Áthosz. *A Szent Hegy és lakói*
Gondolat, Bp. 1979. 371 l., szt. kép

A jónevű és művelt rádióriporter élvezetes útibeszámolót írt az orthodox keresztény kultúra és művészet egyik legfontosabb emlékhelyéről. Munkájába montázsszerűen számos forrást, emlékleírást, sőt két rövid dolgozatot is beleépített (Berki Feriz: *A Szent Hegy belső rendje*, valamint uő.: *Bazilikák?*), feltehetőleg sok laikus olvasónak megbízható információkkal szolgálva a késő bizánci művészet jobb megértéséhez. A szaktudomány számára is megszívlelendő Berki függeléként közölt rövid kommentárja a görög szavak magyar átírásához.

Proceedings of the International Numismatic Symposium

Edited by I. GEDAI and K. BÍRÓ-SEY. Akadémiai, Bp. 1980. 221 l., XXXIX tábla

Az 1976-ban Varsóban és Budapesten megrendezett Nemzetközi Numizmatikai Szimpozium témája az antik és a középkori pénzek korabeli másolása, illetve hamisítása volt. Noha az elhangzott referátumok természetszerűen nem művészettörténeti szempontból készültek, ilyen vagy magyar vonatkozások miatt néhányukra mégis fel kell hívunk a figyelmet. A bonni V. Zedelius a laatzeni, las-horsti és göttingeni „barbár” másolatok kapcsán foglalkozott a keceli lelettel, J. Duplessy és M. Dhenin (Párizs) VI. Károly bárányos aranypénzeinek imitációival. A magyar résztvevők közül Gedai István Árpád-kori pénzek észak-európai másolásáról számolt be, míg Huszár Lajos a nagybányai pénzverde lengyel rézpénz hamisítványait tekintette át.

Bethlen Gábor krónikásai.

Krónikák, emlékiratok, naplók a nagy fejedelemről. Összeáll., bev., jegyz. MAKKAI LÁSZLÓ
Gondolat, Bp. 1980. 301 l., 77 kép

Bethlen művészetpártoló tevékenysége eddig sem volt ismeretlen a három részre szakadt Magyarország történetének kutatói előtt. A születésének négyszázadik évfordulójára kiadott források azonban, ha nem is ilyen szándék gyűjtötte őket egy kötetbe, néhány érdekes adalékkal gazdagíthatják a fejedelem korának művészeti képét. Szepsi Laczkó Máté emlékirataiban az ecsedi vár kincseinek sorsáról olvashatunk (81. l.), ugyanitt többször felbukkan a magyar *kép* szó archaikus használata: „Majtényi László – a király képe”. Krauss György Erdélyi krónikája beszámol Nagyszeben elpusztításának részleteiről, összefoglalja Bethlen mecénási tetteit, és említi azokat a viasz Agnus Deiket, melyekkel VIII. Orbán pápa Bethlen Pétert megajándékozta (162. kk., 172–173., 193. l.). Egy kolozsvári „képronibólásról” Segesvári Szabó Bálint Krónikájából (235. l.), a török szultánnak átnyújtott ajándékokról Révay László Naplójából (265. l.) értesülünk, s különösen figyelemre méltó Marosvásárhelyi Nagy Szabó Ferenc zsörtölődése a gyulafehérvári fejedelmi síremlékekkel kapcsolatban:

„miért érdemesebb a templomba a Bethlen Gábor kőből kifaragott képe, hogy ott álljon emlékeztet-
re, hogynem mint az Isten szentje képe?” (235. l.).

KRISZT GYÖRGY: Nagycenk

Corvina, Bp. 1982. 33 l., 45 kép (Műemlékek)

A község legfontosabb műemlékének, a Széchényi-kastélynak és kertjének, továbbá a Szent István-plébániatemplomnak, a Széchényi-mauzóleumnak és a bozi Gloriette-nek megbízható ismertetése, mely kiterjed a műemléki helyreállítás kérdéseire is.

PEREHÁZY KÁROLY: A régi Belváros

Képzőművészeti, Bp. 69 színes és fekete-fehér kép

Pereházy kis könyvei, melyek lokálpatrióta nosztalgiával vázolják fel egy-egy fővárosi urbanisztikai egység történetét, lassan önálló sorozattá állnak össze. A szöveget néhol újkori akvarellek kísé-
rik, máskor, szerencsésebb esetben – mint a jelen kiadványnál is – korabeli ábrázolások. Mindössze az kifogásolható, hogy a képjegyzék eltekint a pontosabb adatolástól.

Gödöllői Művésztelep

Összeáll. GELLÉR KATALIN és KESERŐ KATALIN, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport,
Bp. – Katona József Múzeum, Kecskemét 1977. (Kiállítási katalógus). 70 l., 36 kép

A kiállítás – Keserő Körösfői-Kriesch-, illetve Gellér Nagy Sándor- és Róth Miksa-kutatásai mel-
lett – tulajdonképpen előtanulmány volt a szerzőpár sajtó alatt levő nagymonográfiájához. A ki-
állításra számos lappangó művet sikerült felkutatniuk és új adatot feltárniuk, elősegítve ezzel a ma-
gyar művészettörténeti kézikönyv századfordulós kötetének munkálatait is. A katalógus szemelvé-
nyeket is közöl a korabeli sajtóból, továbbá tartalmazza a művészecsoport viszonylag bő bibliográ-
fiáját.

BRESTYÁNSZKY ILONA: A Zsolnay kerámia

Táncsics, Bp. 1975. 32 l., sztl. kép (A mi világunk 13.)

A Zsolnay kerámia

Vezető az állandó kiállításához. Összeáll. HÁRS ÉVA

Pécs, 1977. sztl. l. és kép (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 34.)

Brestyánszky írása az első művészeti témájú füzet a kiadó népszerűnek szánt sorozatából. Nagy vo-
nalakban ismerteti a Zsolnay család és a gyár történetét, technikai újításait és termékeit napjainkig.
Érdekes módon nem említi a pécsi Zsolnay-gyűjtemény létrejöttét, bibliográfiát sem ad; a füzet
nyomdai kivitele az 50-es évek hangulatát idézi. Úgy látszik, ezeket a hiányosságokat a két évvel ké-
sőbb megjelenő ismertetés volt hivatva pótolni, gazdag könyvészeti adatanyagával és jó minőségű
repreívál. Nyitva hagyjuk a kérdést, hogy ironikusnak szánta-e a szerző a következő mondatát:
„A dízműgyártás másik fontos ága a sorozatban gyártható porcelánfigura, amely ma is igen kedvelt
és nagy tömegek igényét elégítheti ki – s tegyük hozzá – ízlését nevelheti.”

Fülep Lajos emlékszoba

A Magyar Tudományos Akadémia Fülep Lajos emlékülésén 1975. február 5-én elhangzott és a Je-
lenkor 1975. évi július–október havi számaiban megjelent előadások. Fülep Lajos életrajzi adatai.
Vezető az emlékszobához.

Pécs, 1975. 67 l., sztl. kép (A Janus Pannonius Múzeum művészeti kiadványai 26.)

Ha a bőséges alcímhez azt is hozzátesszük, hogy a kiadvány a Mendöl Szusza által berendezett zen-
gővárkonyi emlékhely megnyitása alkalmából jelent meg, és Major Máté, Németh Lajos, Takáts
Gyula, Martyn Ferenc, Zádor Anna, Szabó Júlia, Vekerdi László, Fodor András, Sárosi Bálint,
Dévényi Iván, Marosi Ernő és Hajnóczi Gyula írásait tartalmazza, akkor viszonylag pontosan meg-

jelöltük kegyeleti-tudománytörténeti karakterét. A főcím megfogalmazását korrektnek, de kissé sutának érezzük.

BERNÁTH MÁRIA – MAUTNER JÓZSEF: Balázs János élete és művészete

Kaposvár 1977. 64 l., sztl. színes és fekete-fehér kép

A huszonkét éves korában, 1927-ben lényegében ismeretlenül elhunyt festőművész pasztelljein és akvarelljein néhol érződik az őt tanácsaival kísérő, ugyancsak kaposvári Rippl-Rónai hatása, egyébiránt rajztanárján és korán félbehagyott főiskolai tanulmányai alatt Glatz Oszkárón kívül „mesterei” nemigen voltak. Fennmaradt csendéleteiből, tájképeiből és alakos kompozícióiból ítélve pusztán tehetsége és tanulmányvágya segítségével kiváló késői aktivista művészé vagy neóssá válhatott volna, ha a tüdőbaj nem végez vele. Bernáth Mária a Balázs művészetét elemző szép tanulmányában leginkább Nagy Balogh Jánossal rokonítja. „Ha Balázs János egyetlen képet hagyott volna ránk, a *Szegényes csendéletet* – írja Bernáth –, akkor is megérdemelné, hogy emlékét megőrizzzük, hogy nevét művészettörténet-írásunk már ne hagyja említetlenül.” Az emlékállítás ezzel a kiadvánnyal méltóképpen sikerült, s ebben az életrajzi adatokat, leveleket, visszaemlékezéseket mintaszerűen felkutató és rangos dolgozattá ötvöző Mautner Józsefnek is nagy érdemei vannak.

Művészeti és irodalmi élet 1918–19-ben

A TIT Társadalomtudományi Osztályának kiadványa, Bp. 1978. 119 l.

Köpeczi Béla művelődéspolitikai áttekintése után az egyes szerzők művészeti áganként tárgyalják a Tanácsköztársaság kulturális eseményeit. A képzőművészetet Kontha Sándor ismerteti.

SZABÓ JÚLIA: Máttis Teutsch János

Corvina, Bp. 1983. 35 l., sztl. szövegközti, 68 színes és fekete-fehér kép

Éljünk a történelmietlen feltételezéssel: ha Máttis Teutsch életművének darabjai 4–5 évvel korábbi dátumot viselnének, alkotójuk a 20. század legnagyobbjai közé tartozhatna. A szűkebb hazánkban is jelentős műveket teremtő művész bemutatása – Banner Zoltán romániai monográfiája után – ettől függetlenül is időszerű volt már nálunk, s örülhetünk, hogy az aktivizmus-kutató Szabó Júlia a mozgalom nagyarányú összefoglalása után erre a részfeladatra is vállalkozott. (Munkássága nyomán a könyv megjelenése után alig néhány hónappal került sor a Kassák Lajos Emlékmúzeumban egy nagy Máttis Teutsch-kiállítás megrendezésére is.) Szabó Júlia szép kiállítású, sőt német rezümével is ellátott kismonográfiájában mindenekelőtt a festő korának szellemi és művészeti áramlataival keresi az életmű kapcsolódási pontjait. A rövid terjedelemből viszonyítva talán túlságosan is erőteljesen – ugyanis legalább egy-két műelemzést szívesen olvastunk volna. Az antropozófia említését Máttis Teutschsal kapcsolatban találónak érezzük, azonban a leegyszerűsítő definíció – „az antropozófia, tagadva az abszolút szellem létezését, csupán a materiális világ egyneműségét fogadta el” – a művész világnézetének kissé „elcsúsztatott” megítélését eredményezte: „soha nem kelti a transzcendencia felé közeledő gondolkodó képzetét, hanem olyan, ösztönösen a materiához tapadó művészt, aki a világformáló, kiapadhatatlan életenergia hatását, agyi és szellemi megvalósulásait szinte véráramból véráramba juttatva idézi fel képeit”. Máttis Teutsch ezek szerint már-már materialistaként tűnik fel az olvasó előtt, holott – legalábbis korai műveiből – inkább egy kifejezetten idealista alkotót vélünk rekonstruálni (mint ahogy felsőbbrendű idea vagy ideák meglétét maga Rudolf Steiner sem tagadta). Megállná viszont a helyét az előbbi jellemzés a *késői* Máttis Teutsch munkáival kapcsolatban, ahol – s ezt a változást Szabó Júlia már igen érzékenyen tapintja ki – feltehetőleg éppen a túlzó ideologizálás vezet a képi világ megmerevedéséhez. A szerző ezt a stílusváltást a szobrokon figyeli meg először, majd vezeti át a festményekre is – mi azonban szívesebben láttuk volna a kiváló minőségű plasztikákban valami *más*, egy *harmadik* érték hangsúlyozását. (Például azokat a furcsán expresszív és mégis befogó formákkal fegyelmezett szobrászi minőségeket, amiket ma a 80-as évek festett faplasztikája kezd világszerte ismét felfedezni.) Még egy megjegyzés: Szabó Júlia elsősorban a szín és a fény oldaláról közelíti meg ezt a valóban nagy koloristát, s még metszeit is a „dél” és az „éjszaka” hasonlatokkal jellemzi. Legalábbis könyve ezzel a fel-

ütéssel indul. Hogy viszont ugyanilyen jogos lett volna a vonal fontosságából kiindulni, arról éppen az említett kiállítás lenyűgöző metszetanyagánál győződhattunk meg. – Végül egy pontosítás: Ernst Bloch jóval átfogóbb gondolkodó volt, mint egyszerűen „művészetfilozófus”: ha úgy tetszik, „a remény filozófusa”.

E kritikai megjegyzések élet remélhetőleg tompítja, hogy nem a bíráló szándék, hanem egy esetleges másik olvasat lehetősége készítetett leírásukra. Szabó Júlia érdeme marad, hogy egy feledésbe merülő kiváló művészt méltó formában állított ismét az érdeklődés középpontjába.

Szerkesztette Gaál Gábor. 1929–1940.

Vál., összeáll. TORDAI ZÁDOR és TÓTH SÁNDOR

Magvető, Bp. 1976. 237 l.

Nemes játékok folytattak a kötet szerkesztői: a kolozsvári Korunk évfolyamaiból összeállítottak egy „fiktív számot”, de nem egyszerűen a folyóirat „kvintesszenciájaként”. Tordai Zádor nemcsak azt akarta megmutatni – a Függelékben közölt tanulmányokkal, visszaemlékezésekkel is –, hogy milyen szerkesztő-egénység volt Gaál Gábor, hanem azt is, hogy előtte Dienes László is formálta a lap arculatát, másrészt az „igazi” Korunk-szellem és Gaál Gábor csak a későbbi Utunkban tudott megnyilatkozni. Az antológia publikálása fölött érzett meglegedésünket csak fokozhatja, hogy a „fiktív számban” rangos hely jutott Moholy-Nagy László „A szület-embertől az egész emberig” c. 1930-as írásának is, mely a Von Material zu Architektur bevezetője volt. Még mindig nem eléggé ismert az a szomorú tény, hogy Moholy-Nagy László a két világháború közti Magyarországon semmit sem publikált, mindössze egy előadást tartott a 30-as években Budapesten (amit Rabinovszky Máriusz ismertetett a Magyar Művészetben), a Korunkban viszont 14 tanulmánya jelent meg. Gaál Gáborral való intenzív kapcsolatának időközben szép bizonyítékát adta a Téka-sorozat kötete, mely egybegyűjtötte ezeket az írásokat. (Moholy-Nagy László: A festéktől a fényig. Összeáll., jegyz. Sugár Erzsébet, bev. Mezei József. Kriterion, Bukarest 1979.)

HAULISCH LENKE: Oskar Schlemmer

Corvina, Bp. 1982. 28 l., sztl. szöveggközi, 54 színes és fekete-fehér kép (A művészet kiskönyvtára)

A Bauhaus értékelése nem látványosan ugyan, de folyamatosan változik. Először természetesen a legátfogóbb koncepciók és a vezető művészek kötötték le a kutatók figyelmét, Gropius építészeti-összművészeti törekvései, Klee oktatási elmélete, Moholy-Nagy univerzális célkitűzései. Schlemmer mindig egy kicsit háttérbe szorult. Nem mintha nem az élvonalhoz tartozott volna, hanem mivel művészetében mindvégig jelen volt egyfajta lágy lekerekítettség, se nem figuratív, se nem absztrakt átmenetiség. „Mi a Bauhausban a derékszög jegyében álltunk. Alkotásaink kitértetett alapformája a négyzet volt... Oskar Schlemmer az ívek, görbék és a kör jegyében állott. Ezekből formálta harmonikus, mozgásukban kiegyensúlyozott emberképeit” – idézi Georg Muche véleményét Haulisch Lenke. Az ő kis könyve jól időzítve jelent meg egy olyan átmeneti periódusban, amikor a Bauhausot már nem egyértelmű (és egyértelműen üdvöztető) útként ítéljük meg, de még keressük benne a fel nem tárt, revelatív lehetőségeket. Schlemmer kettőssége ennek a keresésnek a fényében kap új értelmezést. Haulisch Lenke gondosan végigköveti az alkotói pálya állomásait, és korrekt módon ismerteti a fontosabb műveket (a Bartók-évforduló alkalmával megfedkezünk róla, hogy ő is tervezett díszleteket a Fából faragott királyfihoz!), felsorolja az analógiákat, a rokon szellemi áramlatokat. Schlemmer emberközpontúságát azonban egy kissé sematikus humanizmusértelmezéssel kapcsolja össze, így nem veszi észre, hogy a művész „esztergályozott” figuráiban, mechanikus táncában az emberből mindig az jelenik meg, ami gépies, vagy megfordítva (mint Léger-nél is), a mechanizmusból az, ami emberi. Ez az a gondolat, melyre az elmúlt tíz év során – a kortárs művészet jóvoltából is – különösen érzékenyek lettünk, mely új egységben láttatja velünk az egyaránt „gép-tisztelő” dadaizmust és konstruktivizmust, s amely végül Schlemmert is különösen aktuálissá teszi.

ACZÉL GÉZA: Tamkó Sirató Károly
Akadémiai, Bp. 1981. 200 l.

A hosszú éveken át csupán jogaszakértő, Dimenzionista manifesztum-szerző, gyerekversíró csodabogárként ismert, 1980-ban elhunyt költőt első ízben Aczél Géza méltatja monográfia formában. Noha Tamkó Sirató elsősorban költő volt, s a könyv is irodalomtörténeti szempontból íródott, számunkra ugyanazért lehet érdekes, mint például a költő Kassák: avantgardizmusa többek között éppen abban nyilvánult meg, hogy költészetét részben a képzőművészet területén szóltatta meg. Aczél Géza jól látja a 20-as évek második felétől „síkversekkel”, „villanyversekkel”, majd dimenzionista (azaz három-négy dimenziót számításba vevő) költeményekkel kísérletező Tamkó Sirató történeti helyét. A Kassák utáni, lényegében megkésett nemzedék képviselője (Palasovszky Ödönnel együtt), aki a történeti vákuumban is megpróbál az avantgardizmus folytatója lenni, s az igazi kibontakozást az jelenti számára, hogy néhány évre Párizsban szinkronba kerülhet a külföldi avantgarde-dal. Mindössze 4–5 év különbség választja el fellépését az első nemzedékétől, de ez éppen elég ahhoz, hogy átélje az idősebbekhez való kényszerű igazodás és a mozgalomhoz mégsem tartozás kettősségének minden kínját. A 20-as évek akár hagyományosan tipografizált szabadverseinek, akár a síklapon különböző irányokat jelölő soroknak Aczél-féle elemzése azonban felvet a recenszenben egy mindinkább égetővé váló problémát is: lehet-e egyáltalán 1928-ban, a Papírember-kötet megjelenésének évében dadaizmusról beszélni? A kérdés a magyarországi dadaizmus alapvető sajátosságait érinti, hiszen az irányzat nemhogy szülőhelyén, de Párizsban is végleg elhalkul 1924–25 körül. Aczél Géza, néha sokszor használja a dadaista vagy dadaista-szürrealista megjelölést, véleményem szerint azért is marad adós a kérdés megválaszolásával, mert elfelejti összevetni Tamkó Sirató munkáit a kortárs külföldi avantgarde termékeivel. (A jegyzetek közt is mindössze egyetlen idegen nyelvű irodalmi utalást találunk, az is Tamkó Sirató manifesztumának fordítására vonatkozik.) Hiányolható az is, hogy a szerző nem tesz legalább említést Mezei Ottóról, aki pedig meglehetősen sokat fáradozott a Dimenzionista manifesztum népszerűsítéséért. Végül Tóth Gábor munkássága különösen hiányzik a méltatásból, hiszen ő volt az a 60-as évek végi fiatal művész, aki Tamkó Sirató tanítványaként a planizmust-dimenzionizmust bekapcsolta a konkrét költészet, majd a konceptuális művészet vérkeringésébe. Ha ebből a szempontból vizsgáljuk, Tamkó Sirató Károly nem egyszerűen „megkésett jelenség”, hanem érdekes kapcsolatot képez a kezdetek és a 60-as, 70-es évek avantgardista nemzedékei között.

CSAPÓ GYÖRGY: Művészek, műhelyek.

Harmincnégy beszélgetés képzőművészetről

Népművelési Propaganda Iroda, Bp. é.n. 230 l., sztl. kép

Csapó György maga is pontosan látja kötetének funkcióját: a beszélgetések „dokumentálják 34 festő, grafikus véleményét egy adott időszakban”. Azt ő sem állítja, hogy az interjúkból meg lehet ismerni az alkotókat, a dokumentum-(forrás-)érték az elsődleges. Az interjú művészeti írói műfajként is egyike a legnehezebbeknek, minden látszólagos könnyedsége ellenére. Magyarországon két kiváló művelőjéről tudok. Az egyik Rozgonyi Iván, akinek magnetofon segítségével készült „kikérdezései” legnagyobb részét publikálatlanok, s olyan lényeges dolgokat tárnak fel az interjúalany munkásságáról és személyiségéről, aminőket az önmagától sohasem árult volna el. A másik Frank János, akinek interjúi rövidek, szellemesek, csiszoltak és pontosan jellemzők. Mindkettjüknek pontosan körülhatárolható egyéni véleményük és ízlésük van. Csapó György az 1972 és 1976 között készített beszélgetéseivel valahol a kettőjük között áll: az egyes darabok viszonylag rövidek, éreztetik a beszélgetés atmoszféráját, a megnyilatkozások hol érdekesek, hol felszínesek. A kérdező egyéni véleménye nehezebben körvonalazható, spektruma körülbelül Kurucz D. Istvántól Hencze Tamásig terjed. Az egyes beszélgetéseket portréfotó (sajnos, szerzőjének megjelölése nélkül) és egy reprodukció egészíti ki. A függeléként közölt tárgy- és névmutató kislexikon praktikus, de belekerült néhány túl közhelyes megállapítás és tárgyi tévedés is.

Korniss Dezső: „Rezeda 9” a Rablók meg a Pásztorok

Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan 1977. (Kiállítási katalógus) 31 l., 1 színes kép (A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No. 3)

Korniss Dezső: Illuminációk.

A 70 éves Kornissnak

Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan 1978. (Kiállítási katalógus) 48 l. (A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No. 4)

A két finom kiállítású kis kiadvány közül az első Nagy László rövid bevezetője és verse, valamint Kormos István verse mellett Hegyi Lóránd és Keserű Katalin tanulmányait tartalmazza. Hegyi egyzakt és elmélyült elemzést készített arról a 7 lapról, melyet Korniss 1972-ben a budapesti Rezeda utca 9-ben Attalai Gáborral, Bak Imrével és Csiky Tiborral közösen rendezett „magánkiállításra” készített, egy rövidebb írásban pedig a Rablók c. festményt méltatja. Keserű Katalin a Pásztorok c. kép kapcsán viszont Korniss festészetének néhány népművészeti vonatkozására mutat rá. – A második füzet 19 szerzőtől közöl hosszabb-rövidebb méltatásokat, nehezen hozzáférhető cikkeket és kiállítás-megnyitó szövegeket, költőktől (Pilinszky János, Tandori Dezső, Weöres Sándor) ihletett megnyilatkozásokat.

MEZEI OTTÓ: Szilvitzy Margit

Corvina, Bp. 1982. 79 l., 73 színes és fekete-fehér kép (Műterem)

Nem tudunk arról, hogy Mezei Ottó korábban „iparművészeti szakíróként” működött volna, így bizonyos meglepetést okozott, hogy éppen ő vállalkozott egy „textilművész” kismonográfiájának elkészítésére. Mint Bauhaus- és konstruktivizmus-szakértő azonban sikerrel alkalmazhatta korábbi ismereteit, ha figyelembe vesszük, hogy Szilvitzy, a magyar textilművészet 60-as évek végi megújulásának egyik protagonistája az Iparművészeti Főiskola tanáraként egyfajta Bauhaus-elvű „Vorkurs”-ot dolgozott ki, s munkássága az elmúlt évtizedben mindinkább a konstruktivizmus vonzásszába került. Szilvitzy először a szecesszió és a népművészet eredményeit hasznosító, kissé romantikus-nosztalgikus, szakrális viseleteket idéző kiállítási darabokkal jelentkezett. Ezek nyers állapotban meghagyott vászonnfelületei, applikált kötél-darabjai vezethették rá a dekorativitást háttérbe szorító, pusztán anyagelvű megoldásokra, hogy innen a 70-es évek végén eljusson a síkbeli és térbeli, geometrikus „hajtogatásokhoz”. Ekkor már szeriális elvek is megjelentek alkotómódszerében. Mezei szakszerűen és érzékletes példák segítségével mutatja be ezt a fokozatos letisztulás irányába vezető pályaképet.

Magyar Éremantológia. 1945–1976.

Ferenczy Triennále

Ferenczy Múzeum, Szentendre 1977. (Kiállítási katalógus)

113 l., sztl. kép

A kiadvány azzal nő túl egy időszaki katalógus jelentőségén, hogy – mint Mucsi András a rövid bevezetőben megfogalmazza – „a mai magyar éremművészet legjobbjainak mintegy 300 alkotását 1945–1976-ig, valamint Ferenczy Béni ez időszakban készített legjobb érmeit mutatja be... az érmei adatain kívül minden bemutatott érem fotóját is közli, első kézikönyvszerű publikációja a műfaj nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő, immár muzeális értékű alkotásainak”. E katalógus érdekessége, hogy az egyes darabokat kronologikus sorrendben közli – Ferenczy Béni érmeit is besorolva tehát az illető év termékei közé –, némileg lecsökkentve ezáltal a „kézikönyvként” való használhatóságot. Az érmei őrzési helyének megjelölése ugyancsak hasznos lett volna.

BALÁZS JÁNOS: Ecsettel és írónnal

Összeáll., utószó: F. MIHÁLY IDA

Corvina, Bp. 1977. 63 l., sztl. színes kép

Balázs János nem azonos fentebb ismertetett névrokonával. „Újnaiv” cigányfestő, aki ugyan gyermekkorában rengeteget rajzolt reprodukciók után, de alkotásvágát évtizedekig elfojtotta, s csak öregkorában vette elő ismét az ecsetet. Ettől kezdve viszont 1977-ben bekövetkezett haláláig rendkívüli sikereket arattak képei mind a közönség, mind a hazai s külföldi gyűjtők körében. A dilettáns festőtechnikával, ám hallatlan fantáziával és dekorativitás iránti érzékkel alkotott képei nem rokoníthatók a hazai naiv festészeti előzményekkel, inkább egyes „art brut” jelenségekhez hasonlíthatók. — A könyv közli Balázs János önéletrajzát és néhány versét, valamint F. Mihály Ida utószavát, aki tárgyilagosan értékeli a festő munkásságát, és szerencsére nem akarja sem mélypszichológiai, sem patográfiai eszközökkel analizálni a képek nem könnyen feltárható szimbolikáját.

HANN FERENC: Farkas Ádám

Beszélgetés a szobrásszal

Szentendre, 1982. sztl. 1., sztl. kép

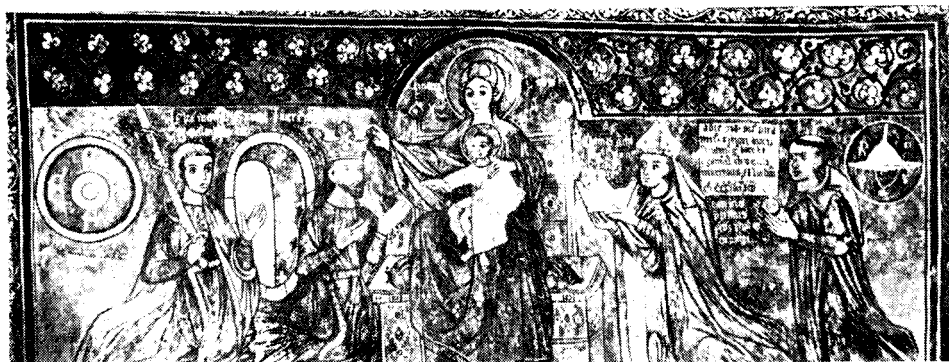
Könyvészeti szempontból nézve kissé különös kiadvány: csak a külső védőborítójáról derül ki, hogy a Szentendrei Képtárban rendezett kiállítás katalógusaként jelent meg; a műtárgyjegyzék is a borítón kapott helyet. A belsőben viszont a tektonikus formákhoz vonzódó, tehetséges szobrásszal készült rövid beszélgetést olvashatunk (három nyelven), reprodukciók, életrajzi adatok, valamint a különböző gyűjteményekben levő munkák jegyzéke kíséretében. Monográfiának nem nevezhető, mint azt a címlap sugallaná, katalógusnak viszont oly nagyigényű, hogy kívánjunk minden jó művésznek legalább ilyen kiadványt kiállításához.

Keserű. TANDORI DEZSŐ írása Keserű Ilonáról

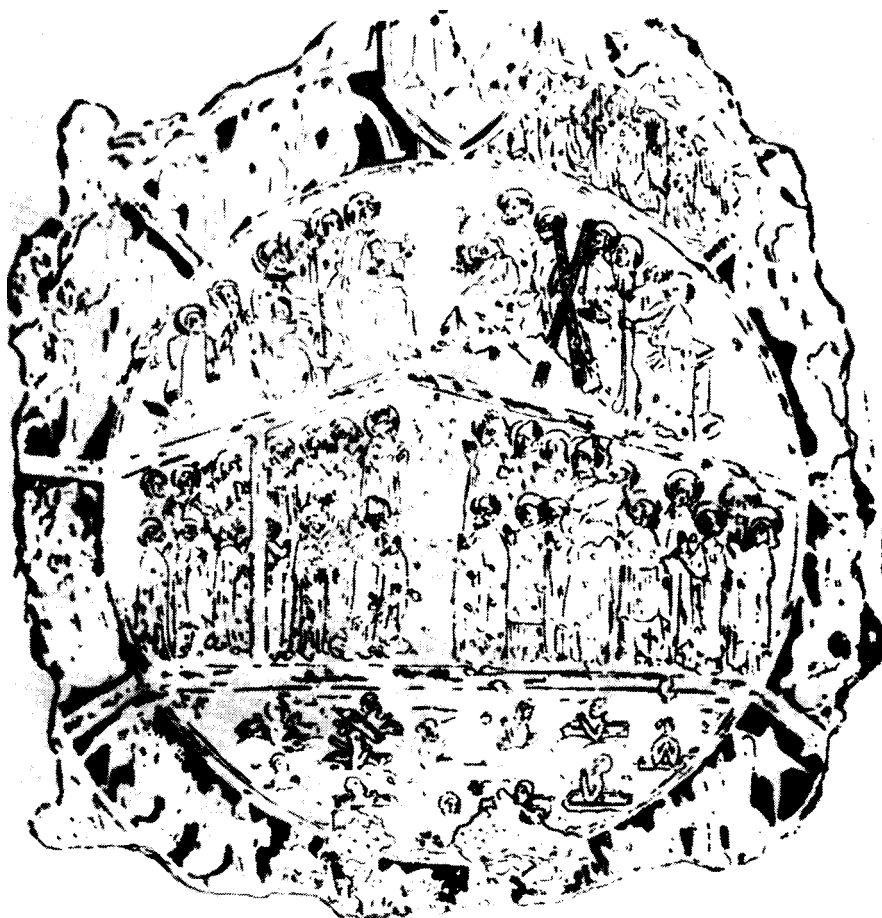
Képzőművészeti, Bp. 1982. 29 l., 19 színes és 18 fekete-fehér kép

A kis füzetben a szokásos Keserű-méltatásoktól eltérően nem annyira a „sírköves” és a belőlük levezethető munkák, s nem is az újabb (hang-)szín-terek kaptak helyet, hanem főleg a korai gesztusképek és -rajzok. Velük összefüggésben azonban Tandori felállít egy különös, ellentmondásos hasonlatpárt: keserű mégsem Cy Twomblyhoz hasonlít, hanem Seurat-hoz, míg az amerikai „firkáló” sokkal inkább Veszelszky Bélához. A szerző azonban nem tudja megtagadni eredeti költő-önmagát. Tanulmányának zárómondata: Keserű „Amikor festő- és téralakító művésznek nevezi magát, ötletet ad, hogy azt mondjuk tevékenységére: ősananyagmozgató.”

Összeállította: Beke László)



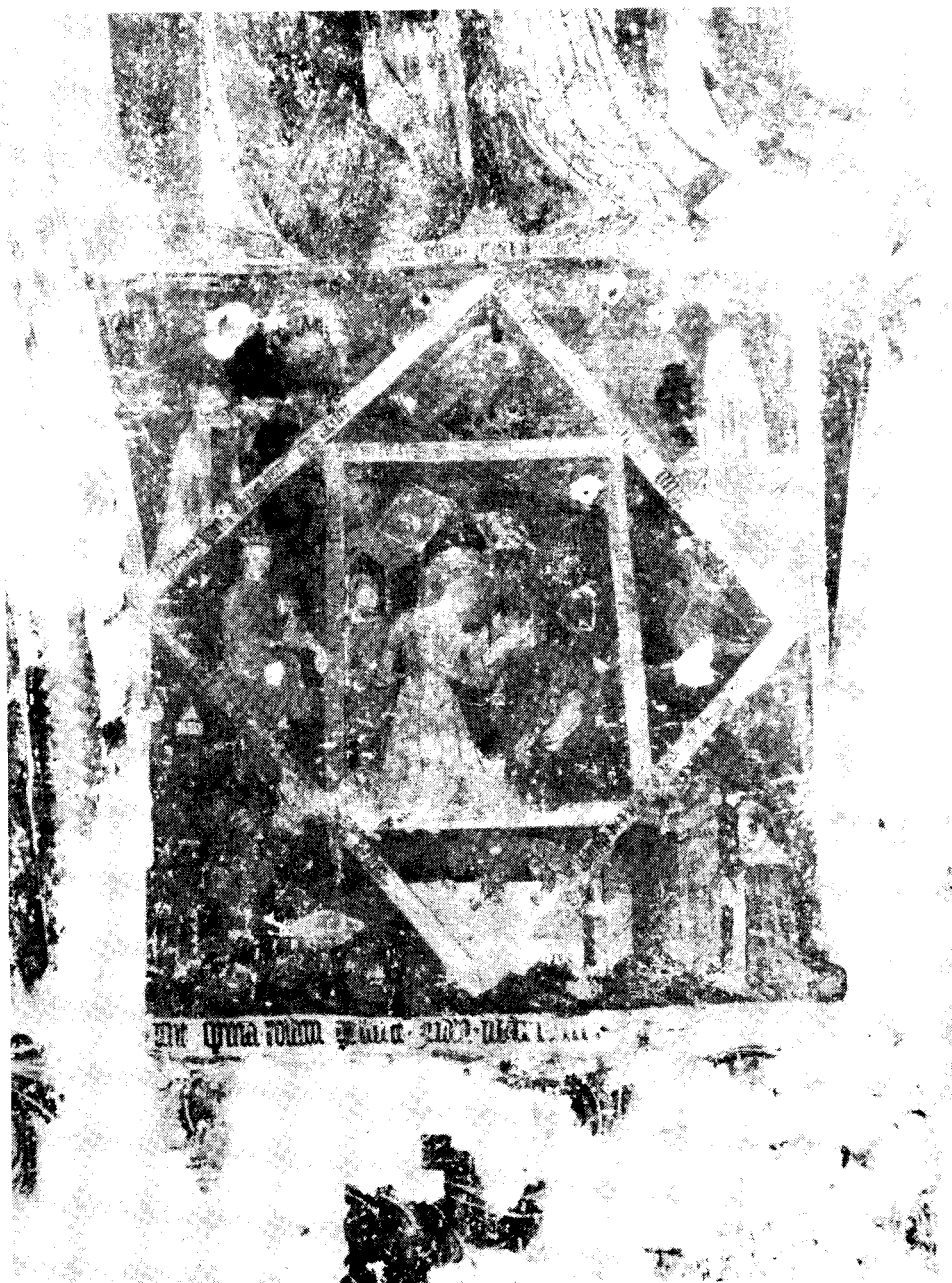
1. Szepeshely. Károly Róbert koronázása



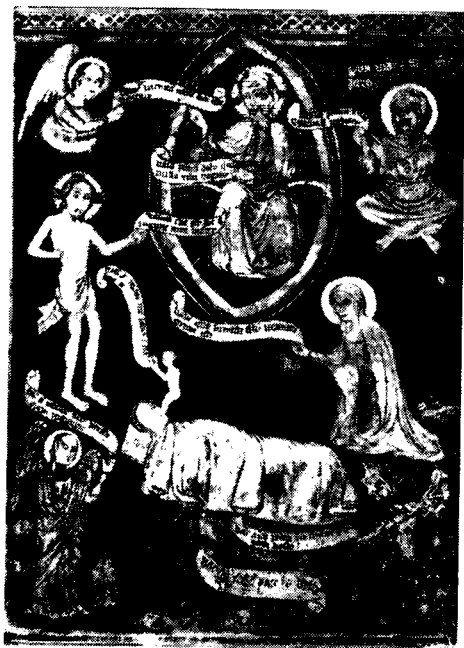
2. Magyarorszáat. Utolsó Ítélet



3. Szászhermány. Mária halála



4. Szászhermány. Misztikus Jézus születése



5. Zseliz. Kettős intercessziót ábrázoló falkép



6. Siklós, várkapolna. Szenvedő Jób feleségével és barátaival



7. Kehely, 16. sz., 1. harmada. Szepeshely,
székesegyház



8. Kehely, 1650. Peder, református egyház



9. Kehely, Hans Mathiasch, 1589. Strážsa,
r. k. templom

10. Kehely, 1636. Csetnek, ev. templom



11. D. Genersich, kehely, 17. sz. 1. fele.
Rozsnyó ev. templom





12. Űrmutató, 17. sz. Szepesbéla, r. k. templom



13. Loy Sattler, serleg, 16. szd. vége – 17. sz. eleje, Szepsi, ref. egyház



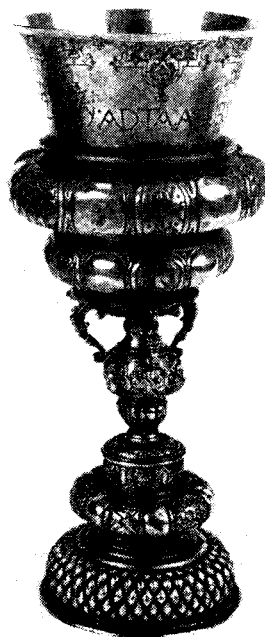
14. Csontos István, serleg, 1663.
Zeherje, ref. egyház



15. Újvásári pohár, 16. sz. Rimaszombat,
Gemerské múzeum



16. Mátyás, kehely típusú pohár,
17. sz. eleje, Tornalja, ref. egyház



17. Serleg, 17. sz. 2. fele. Kistoronya, ref.
egyház



18. Kupa, 16. sz. vége – 17.sz. eleje.
Alsókemence, ref. egyház



19. T. Knoht, fedeles kupa,
1687. Lőcse, ev. templom



20. B. Weigl, fedeles kupa, 17. sz. utolsó
harmada. Selmezbánya, ev. templom

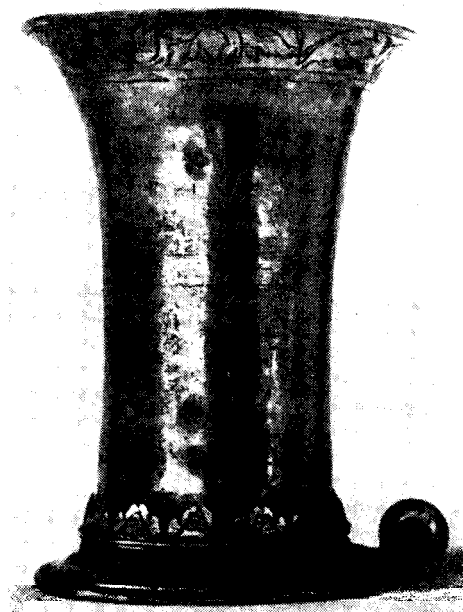


21. Pohár, 1597. Csetnek, ev. templom

22. Planétás kupa, 16. sz. Besztercebánya, Vlastivedné múzeum



23. Talpas pohár, 16. sz. 2. fele. Zemplén, ref. egyház



24. Pohár, 16. sz. vége. Kistoronya, ref. egyház

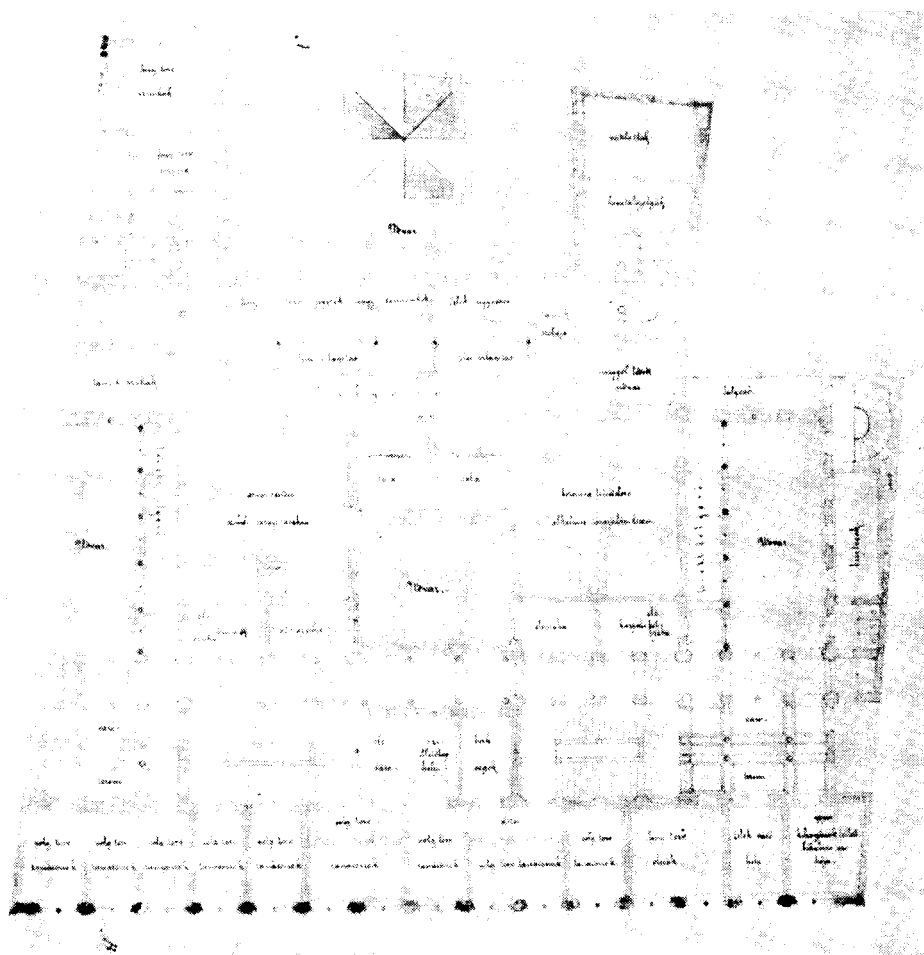




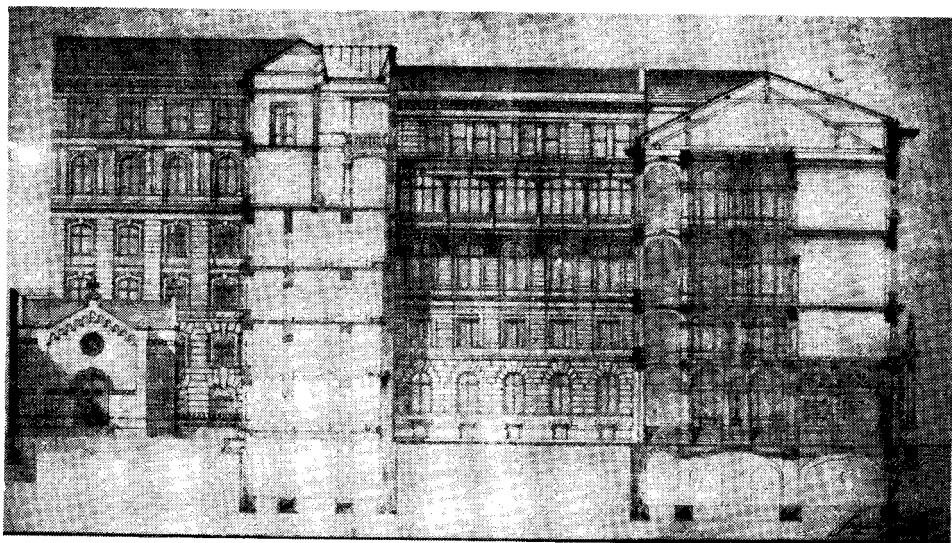
25. Csontos István, talpas pohár, 17. sz. 2. fele. Örös, ref. egyház



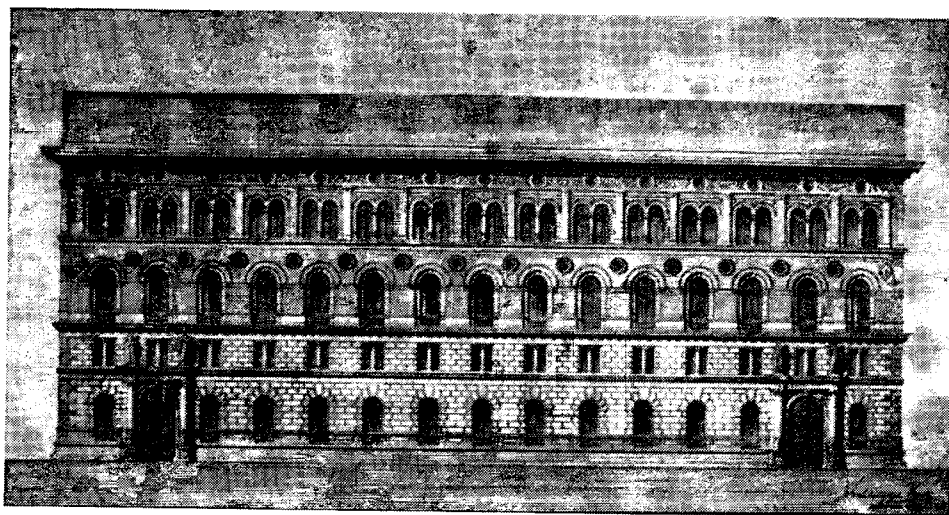
26. Talpas pohár, 17. sz. Pozsony, Mestské múzeum



27. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: a II. emelet alaprajza



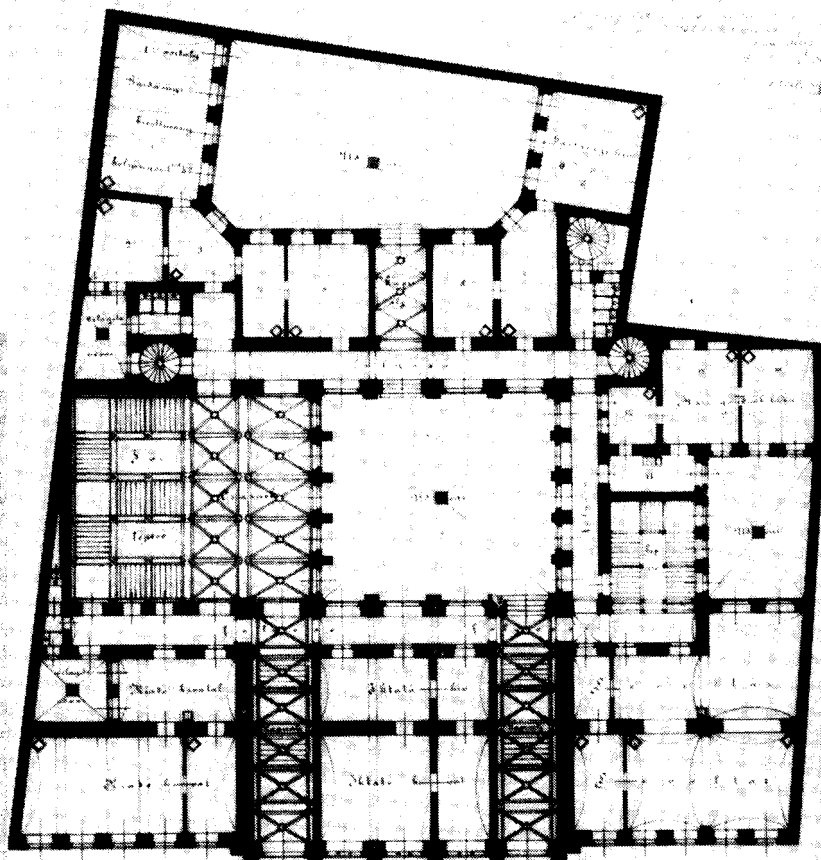
28. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: metszetrajz



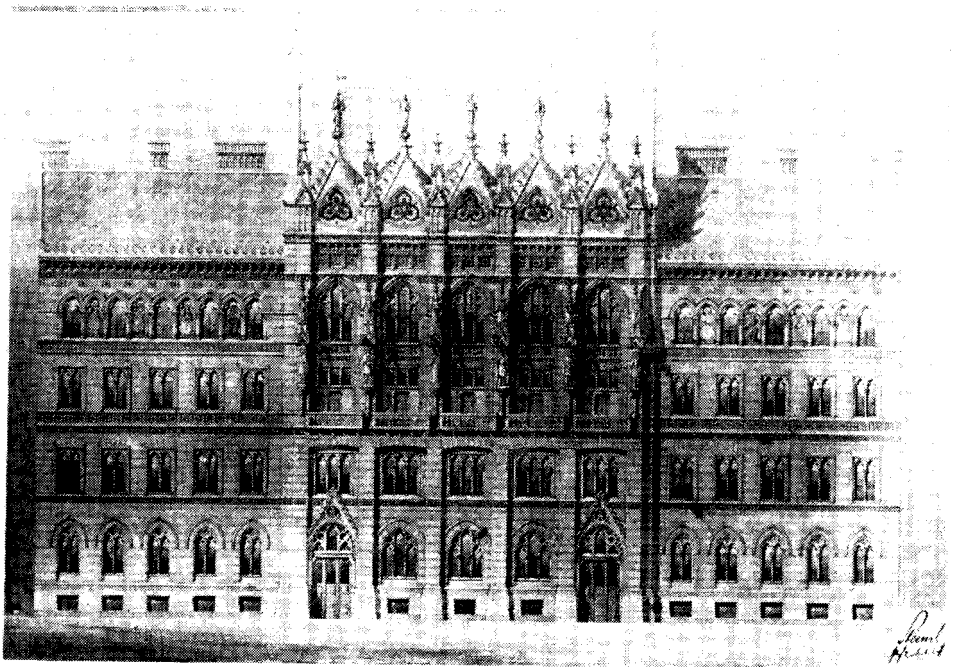
29. Szkalnitzky és Koch pályaterve a városi törvényszék épületéhez, 1868: homlokzatrajz

Földszint

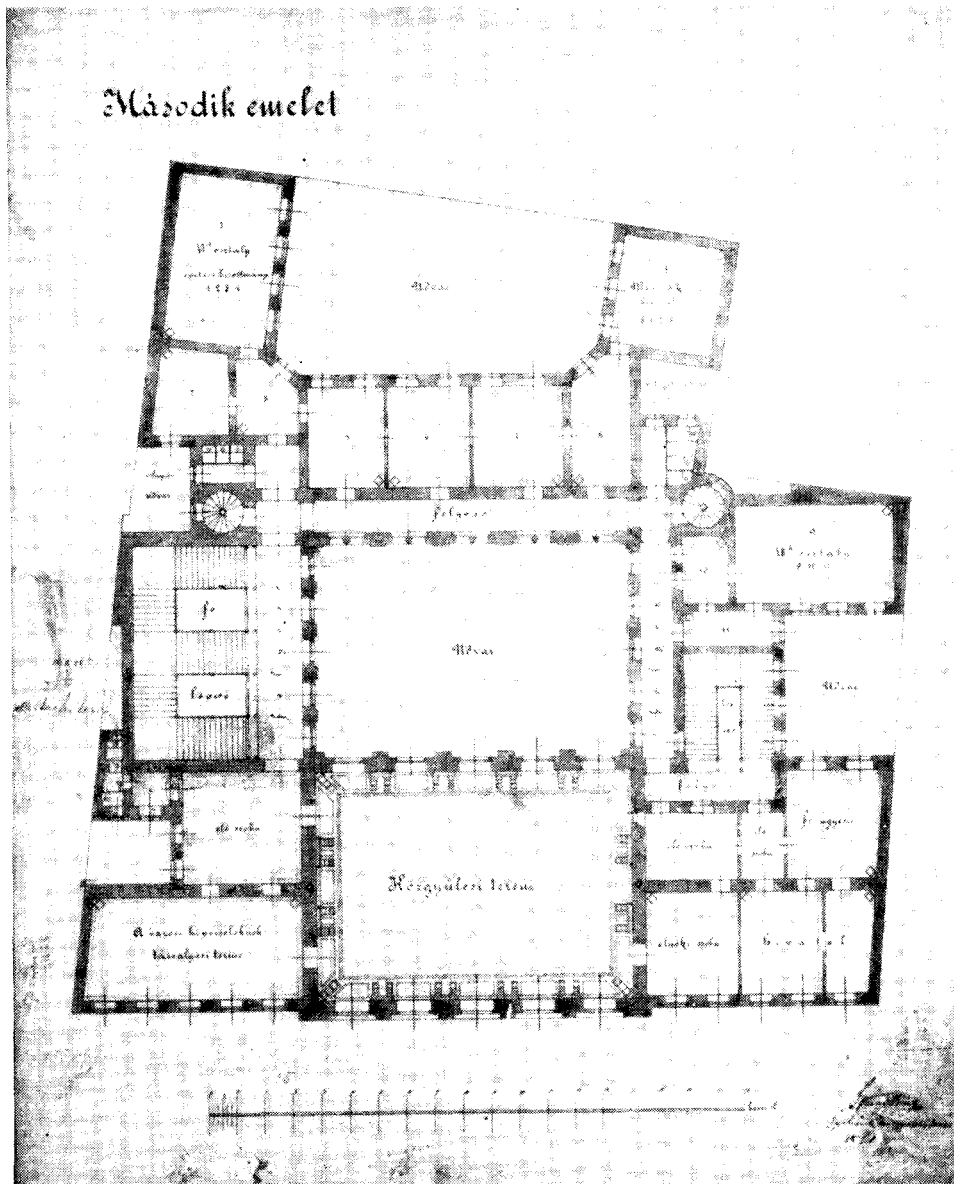
Széchenyi palota építési tervének
 alaprajza a földszintre vonatkozóan
 a földszintre vonatkozóan



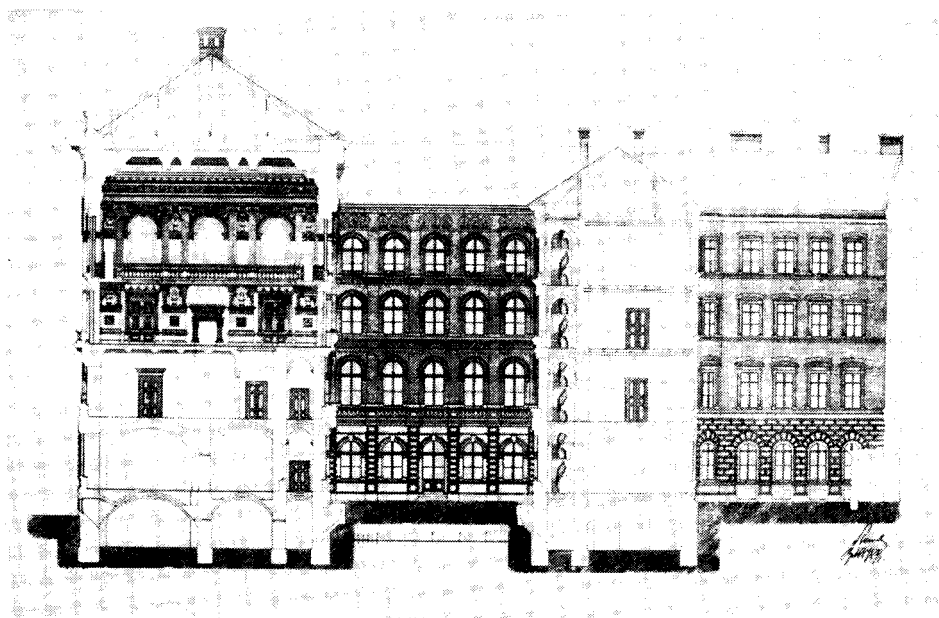
Sisa



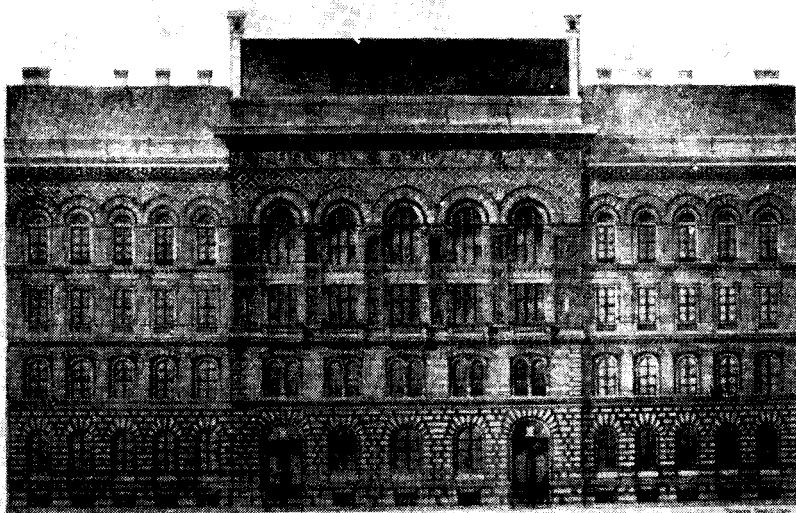
31. Steindl terve az 1870. ápr. 20-i sorozatból (?): homlokzatrajz

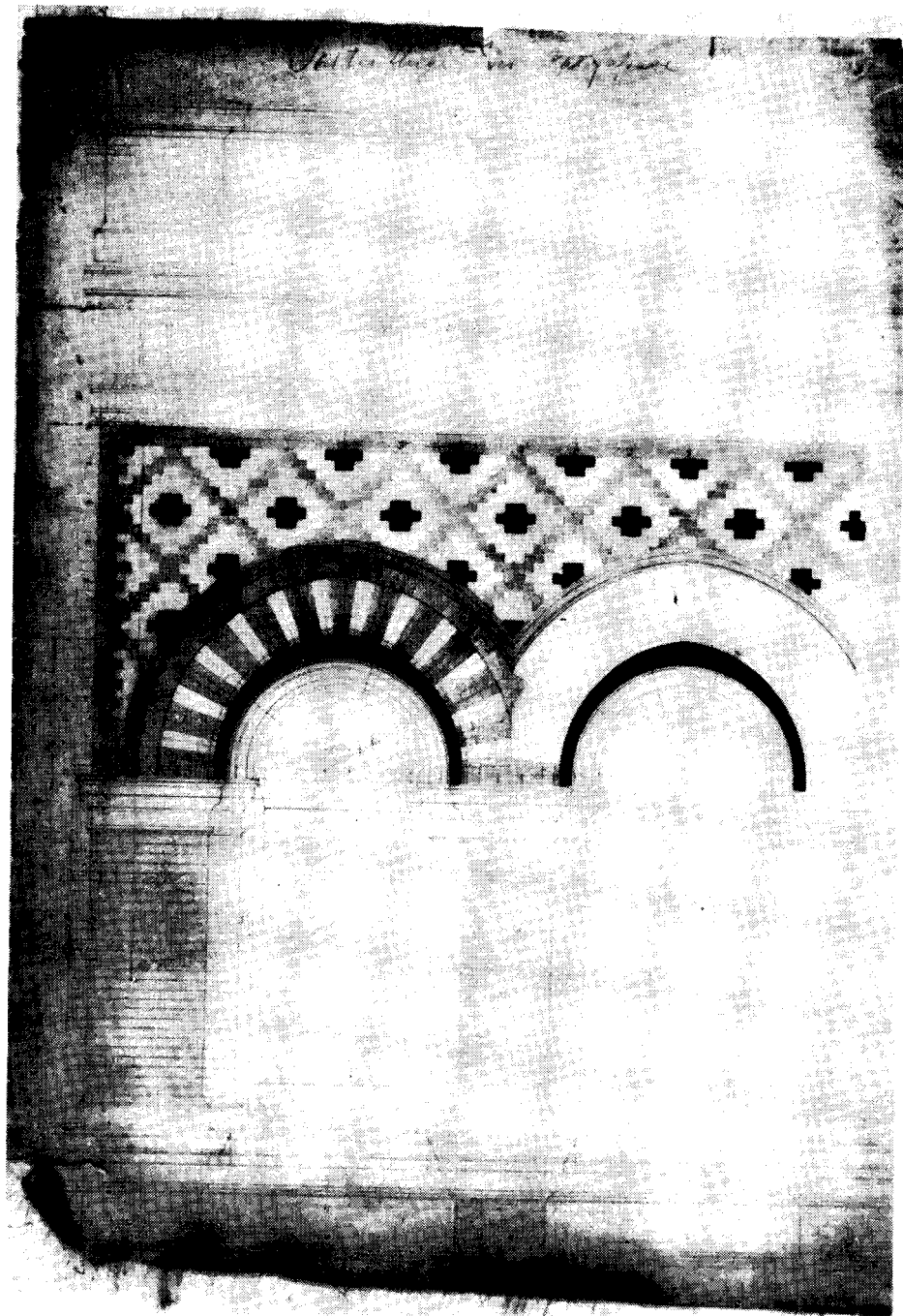


32. Steindl terve, 1870. dec. 4.: a II. emelet alaprajza

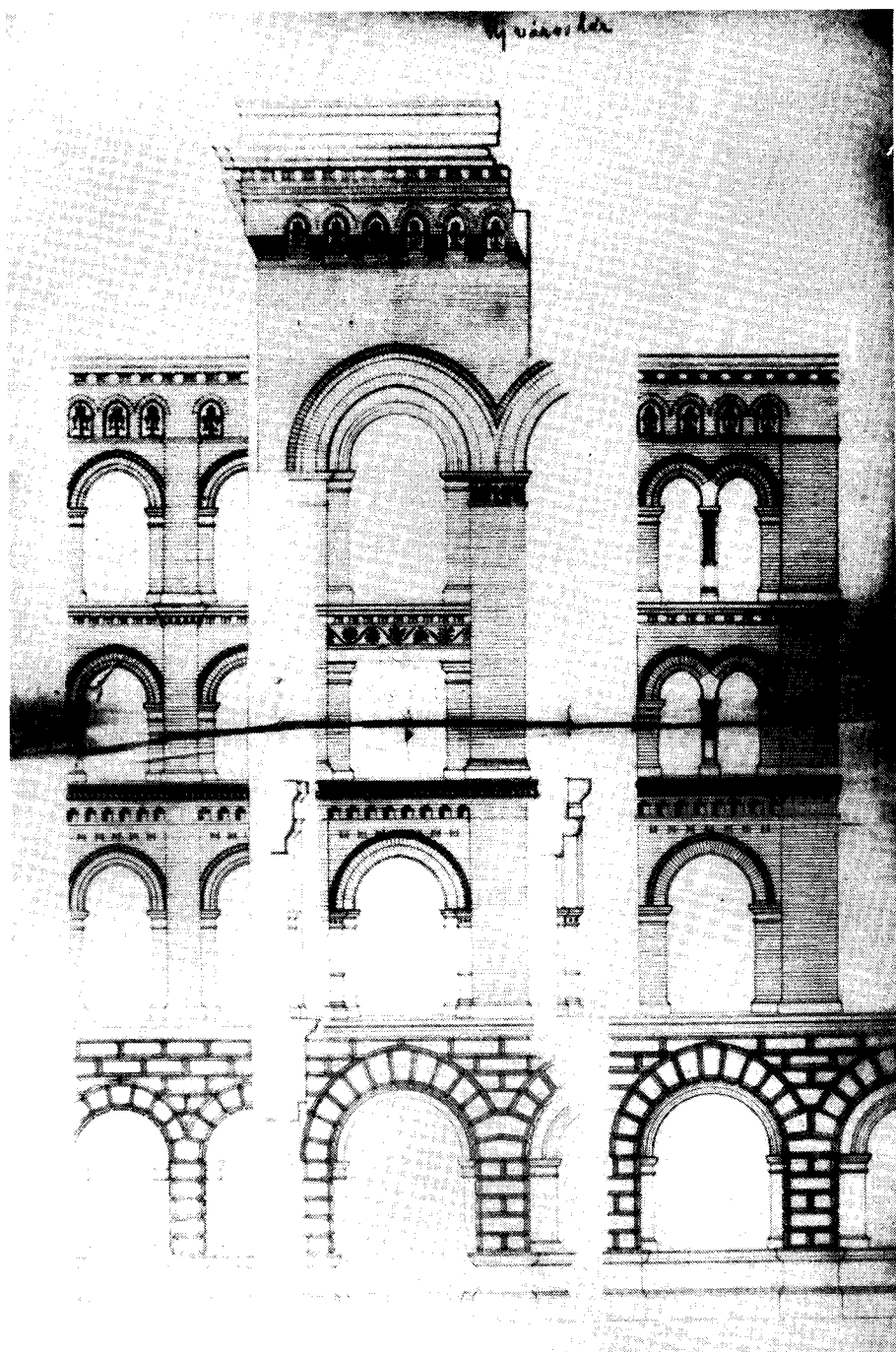


33. Metszetrajz (Steindl 1871-es terve nyomán)

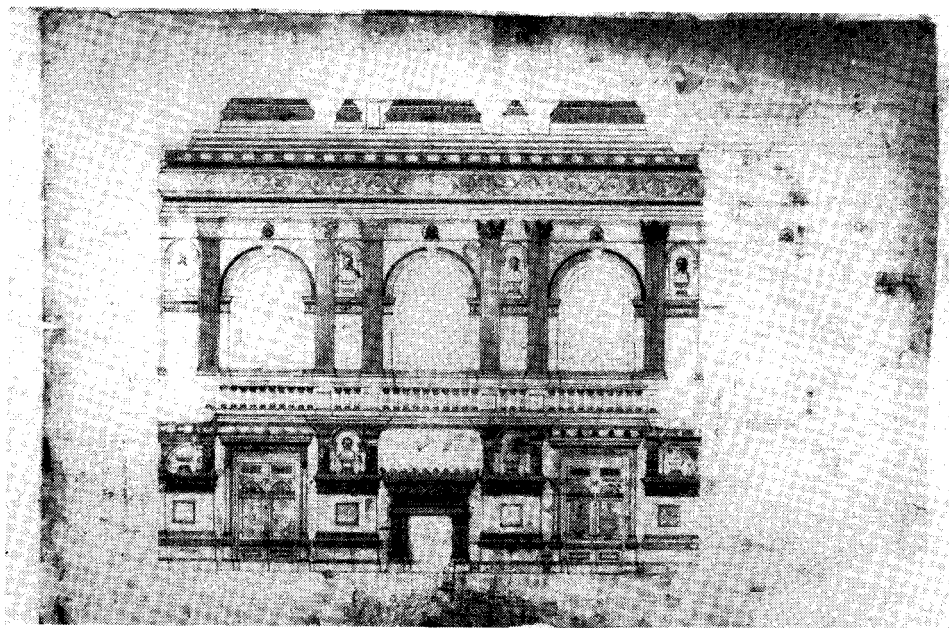




35. Színezett részletrajz a főhomlokzathoz



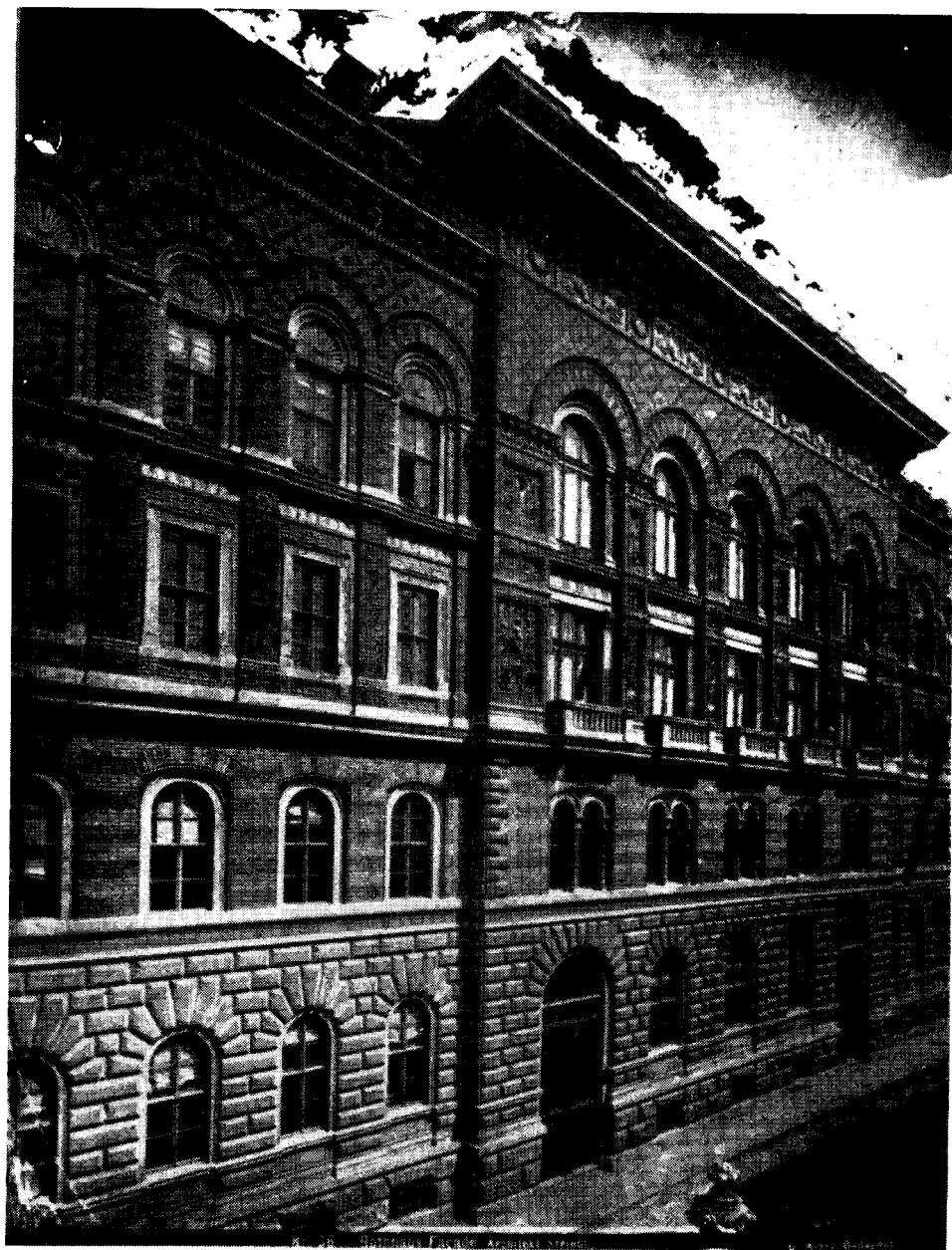
36. A főszárny udvari homlokzatának terve



37. A közgyűlési terem oldalfalának terve



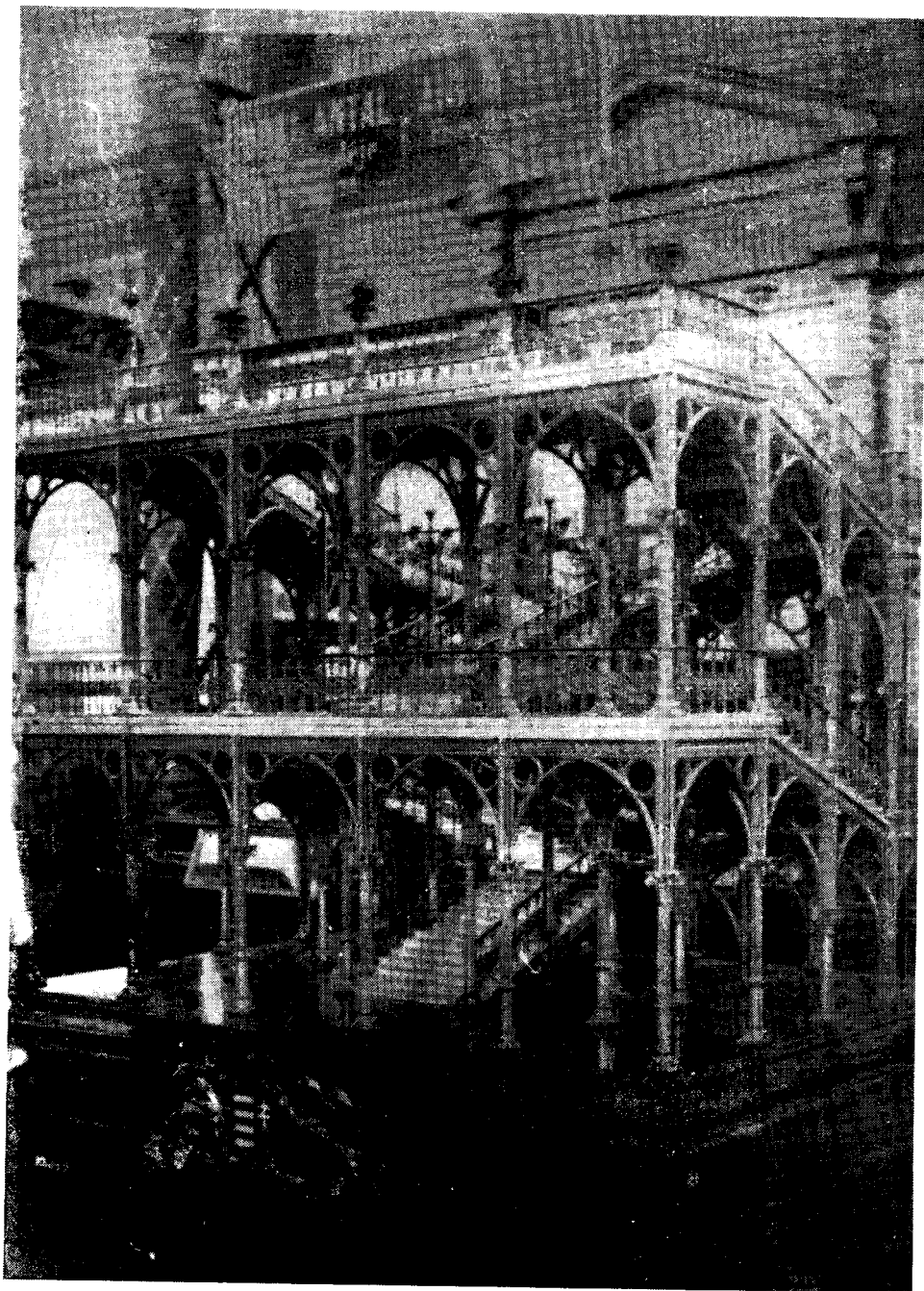
38. A közgyűlési terem ajtajának tervrajza



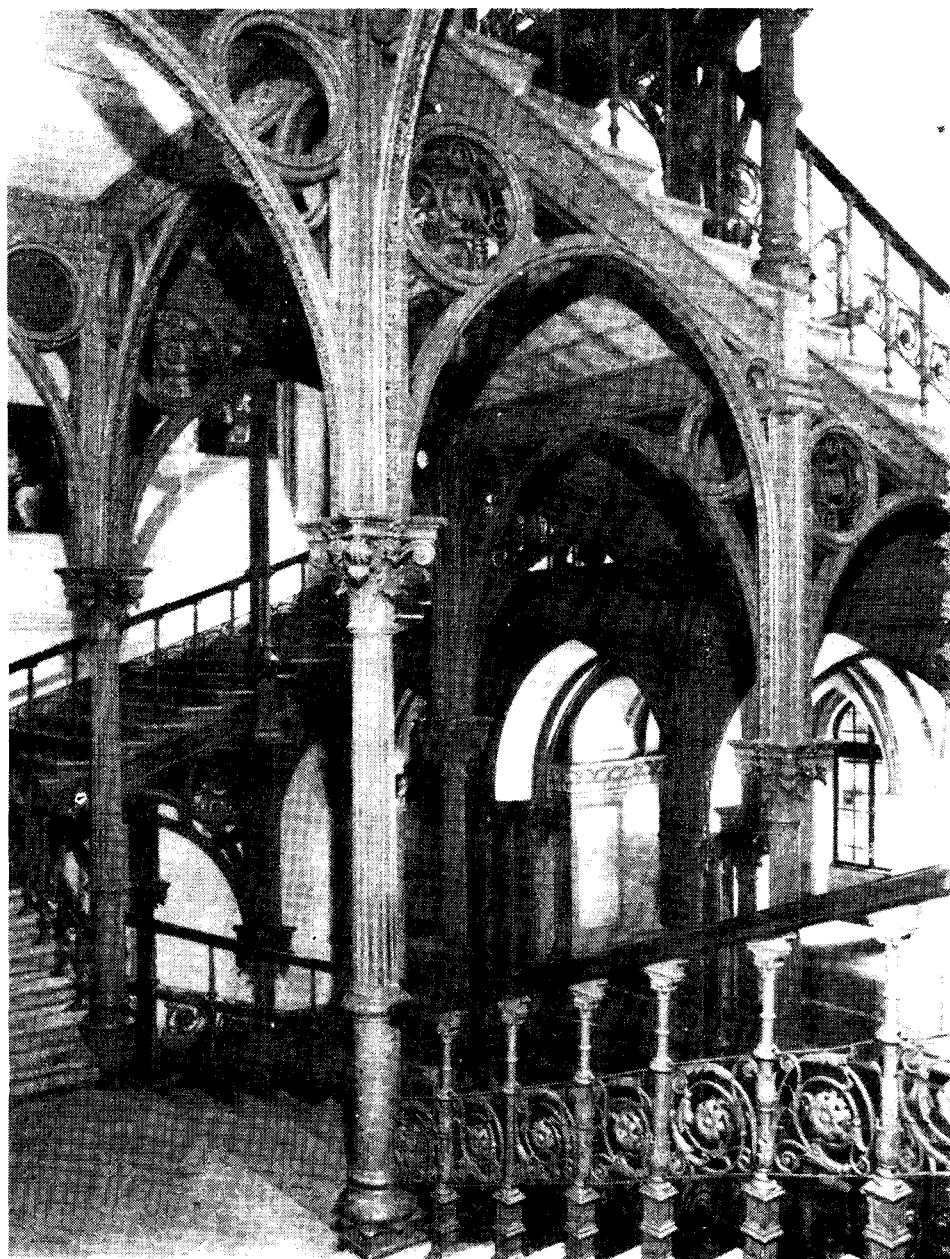
39. A főhomlokzat



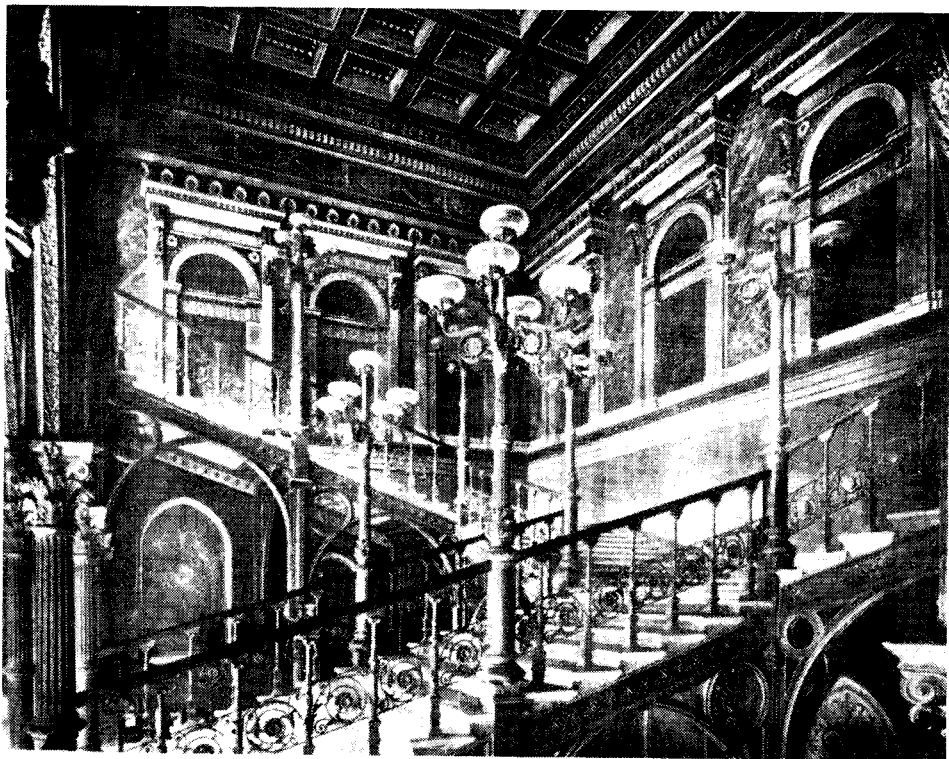
40. A 62. sz. bejárati kapu



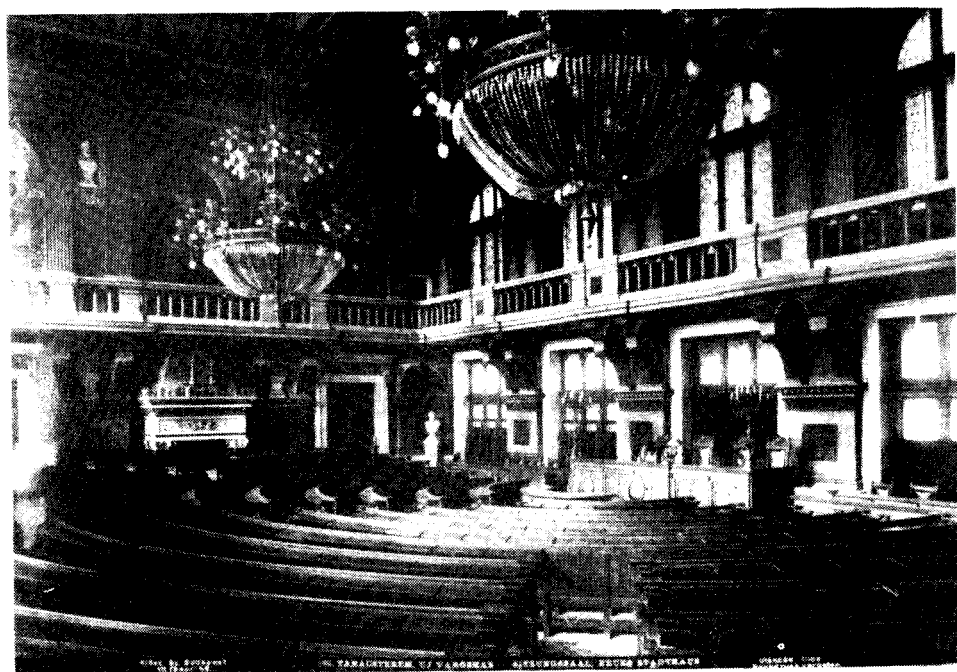
41. A főlépcsőház modellje



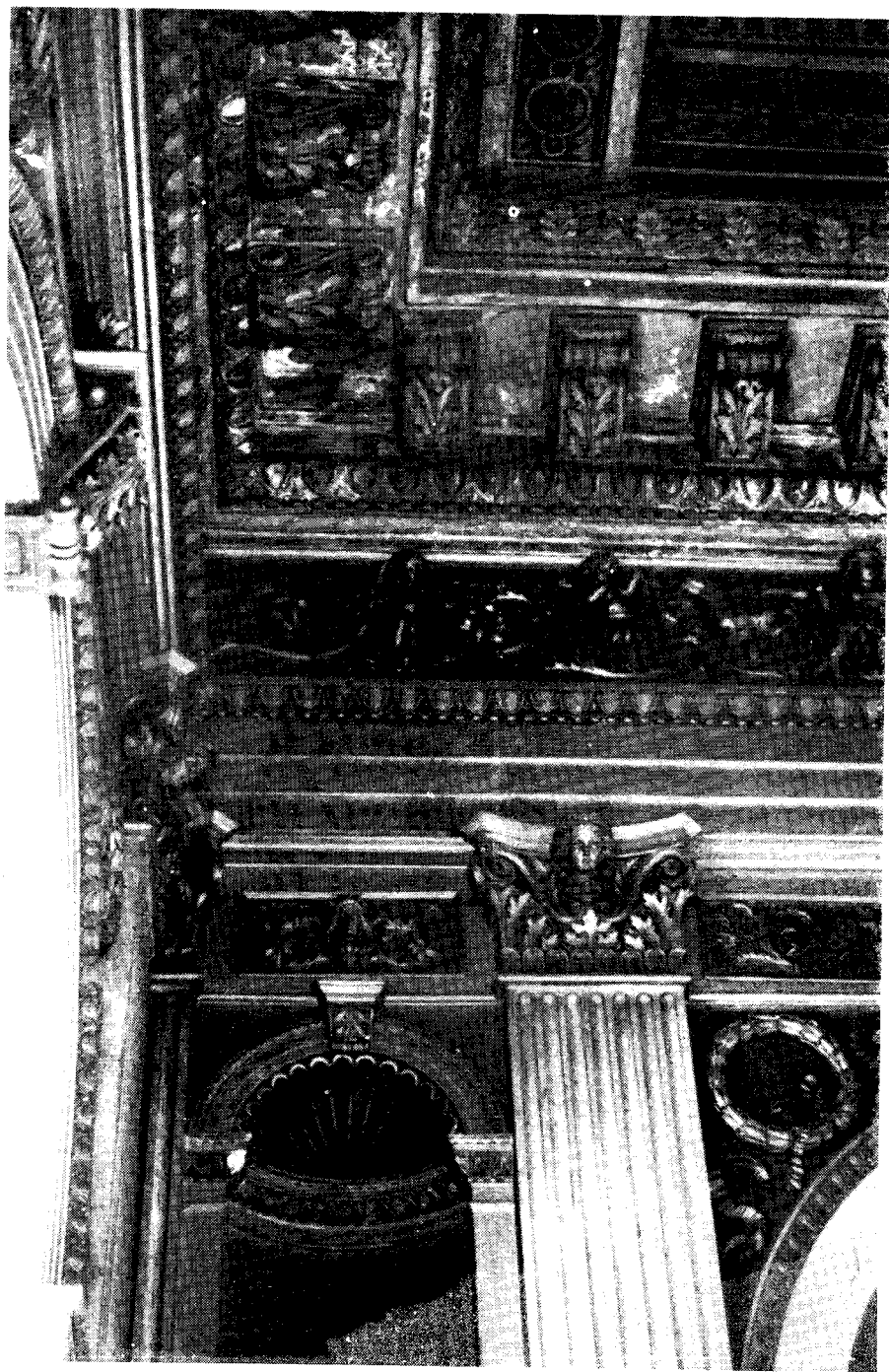
42. A főlépcsőház nézete a félemeletről



43. A főlépcsőház nézete a II. és III. emelet között



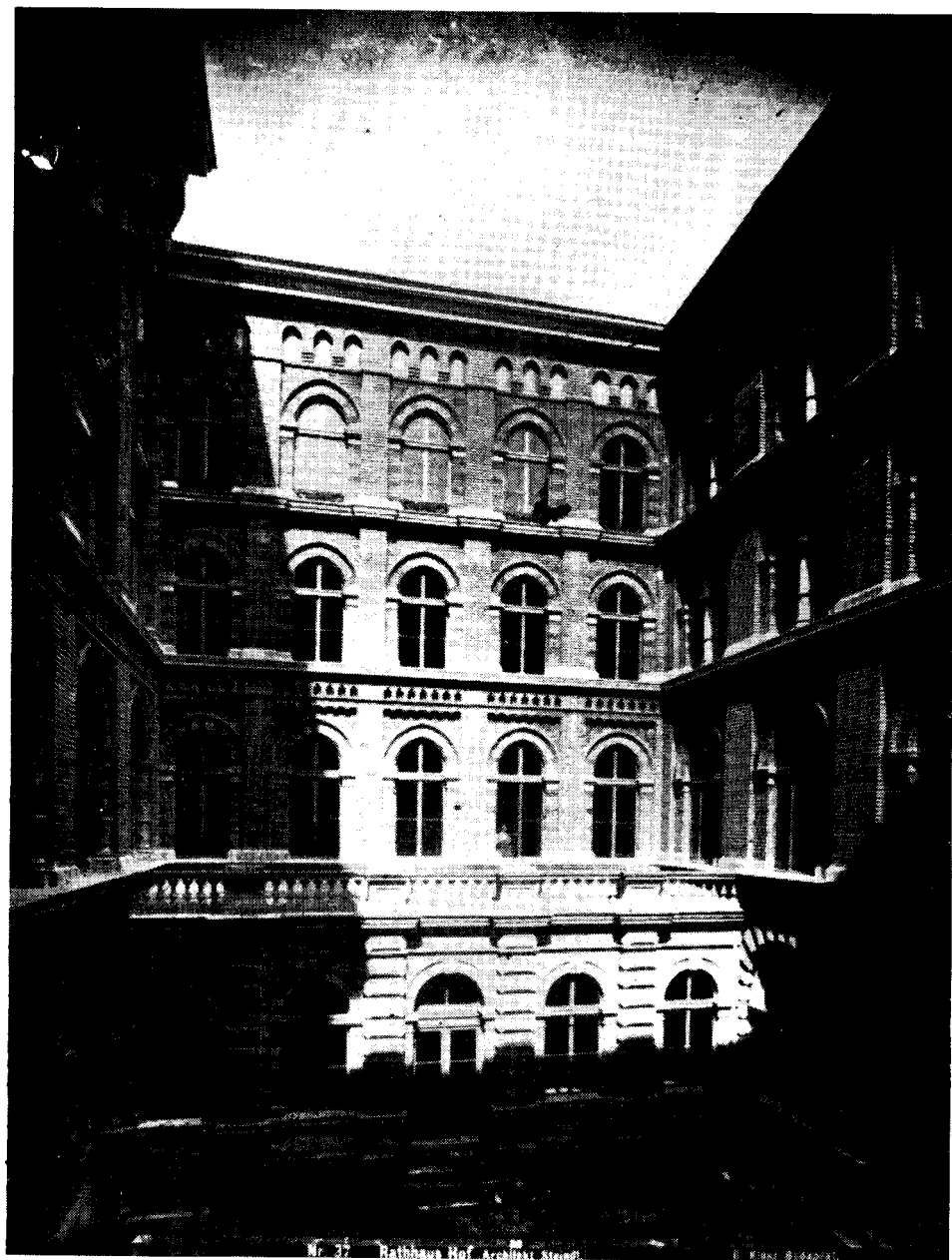
44. A közgyűlési terem nézete



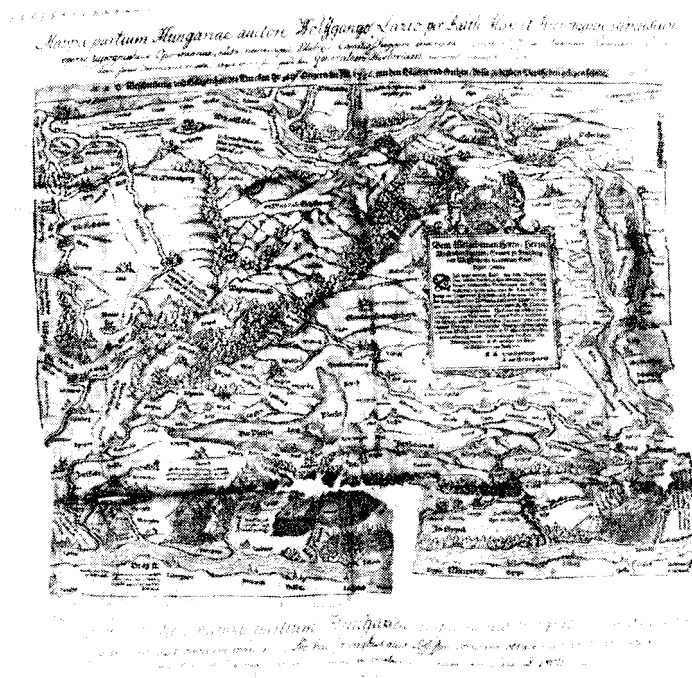
45. A közgyűlési terem főpárkányának részlete



46. Az udvar. Steindl Imre és Schulek Frigyes akvarellje, 1873.



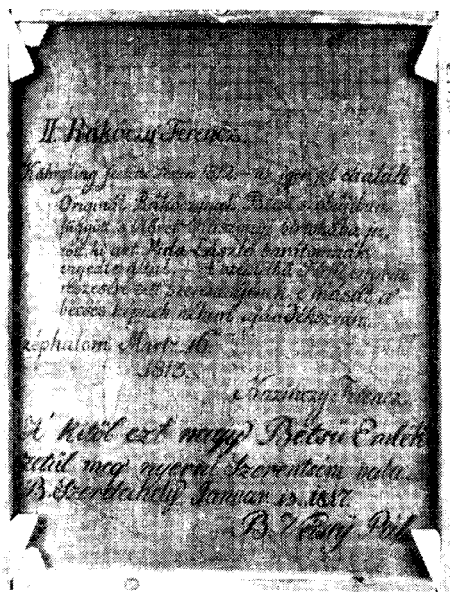
47. Az udvar nézete



48. Wolfgang Lazius magyarországi hadjáratot feltűntető térképe 1556.



49. Zrínyi Miklós halála és képmása Kazinczy saját kezű felirataival



50. Kacrgling János Tóbiás: II. Rákóczi Ferenc (1812) képének hátoldala



51. Elias Widemann: br. Forgács László 1652.



52. Elias Widemann: III. Ferdinand gyermekkorában 1647.



53. Kaerling János Tóbiás: II. Rákóczi Ferenc. Kazinczy számára Pesten, 1812-ben festett másolat S. Thomassin 1713-ban készített rézmetszete után készült olajkópiáról

MAXIMILIANUS I.



RUDOLPHUS I.



FRIDERICUS I.



CAROLUS V. R. I.



ALBERTUS I. R. I.



RUDOLPHUS II.



FRIDERICUS II. R. I.



MAXIMILIANUS R. I.



ALBERTUS I. R. I.



FERDINANDUS I. R. I.



MATHIAS I. R. IMP.

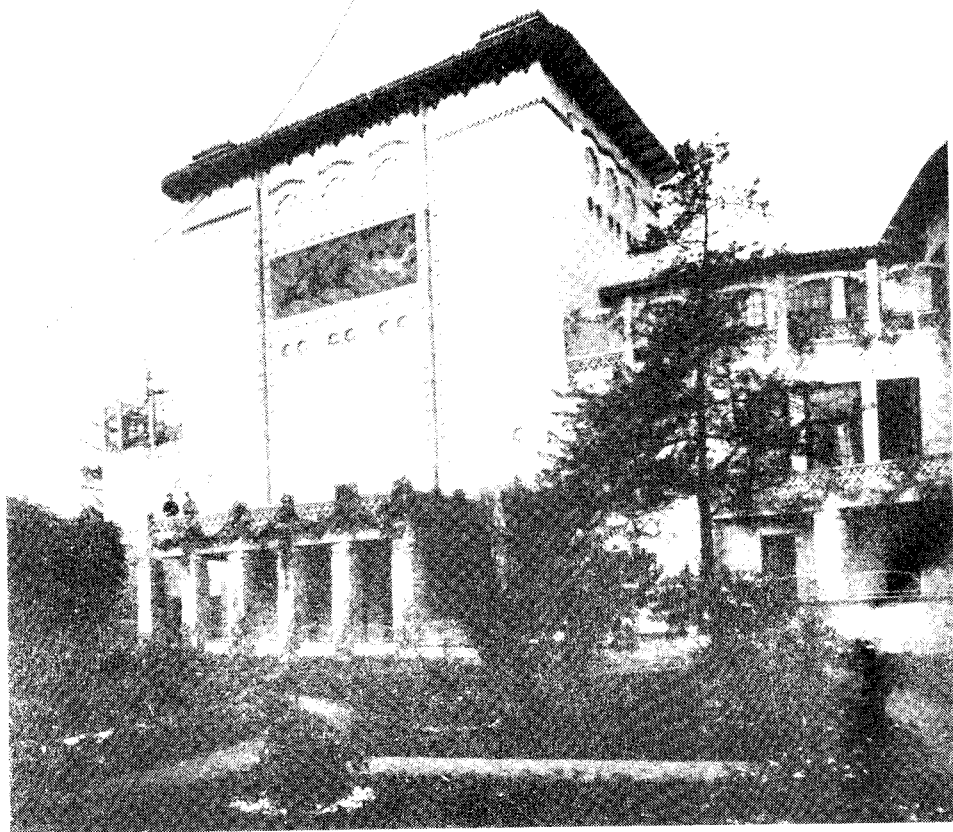


FERDINANDUS II. D. G. R. IMP.

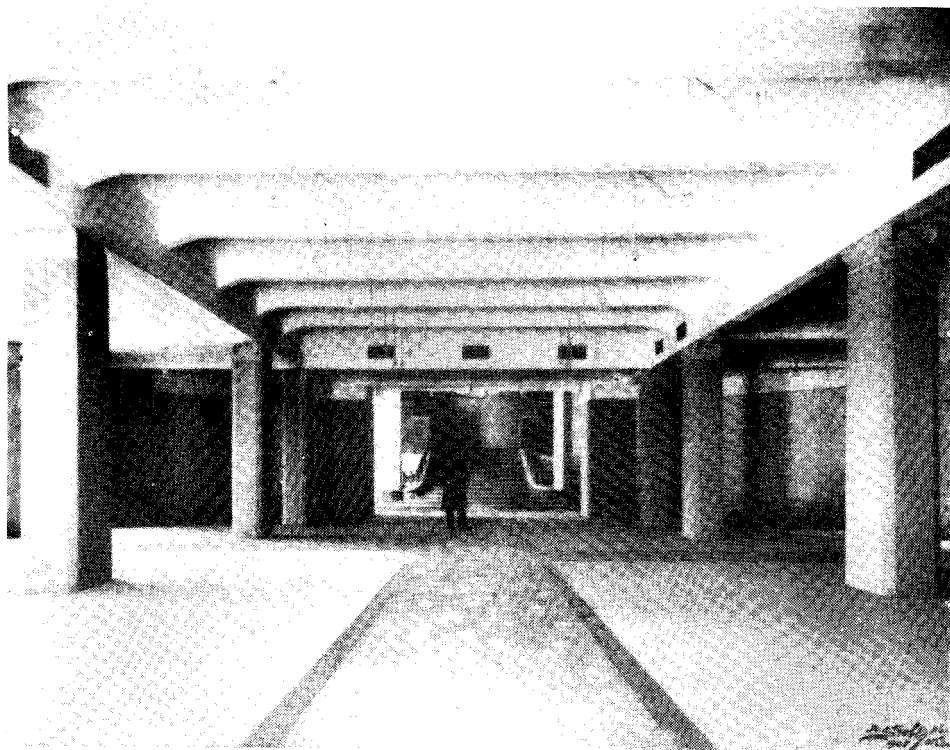


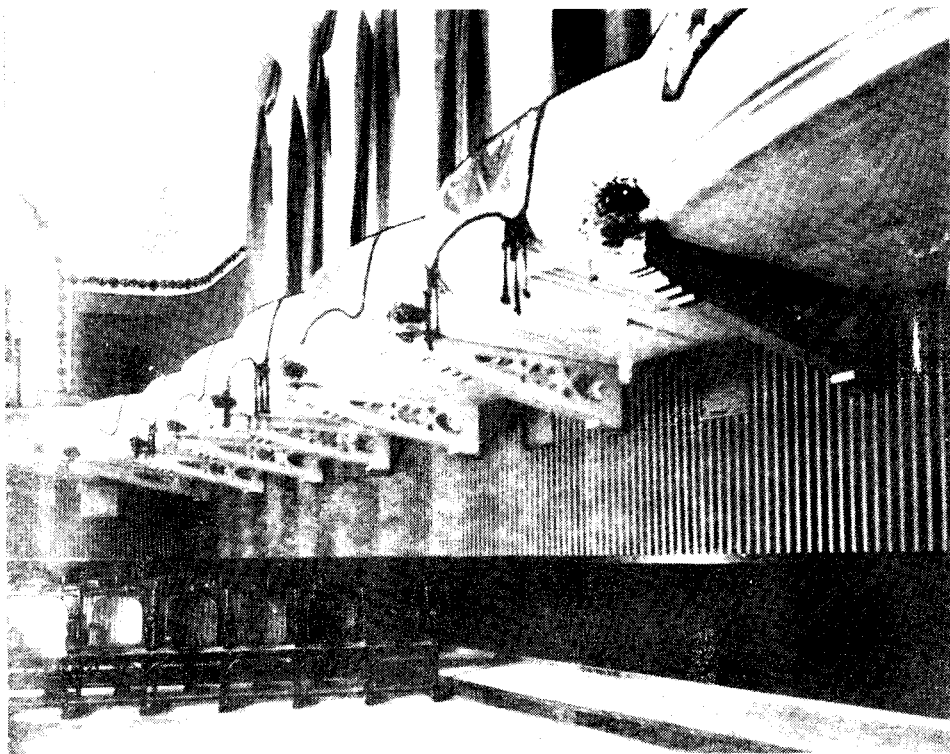
ELIZABETHA IMPERATRIX. DUK. MANT.



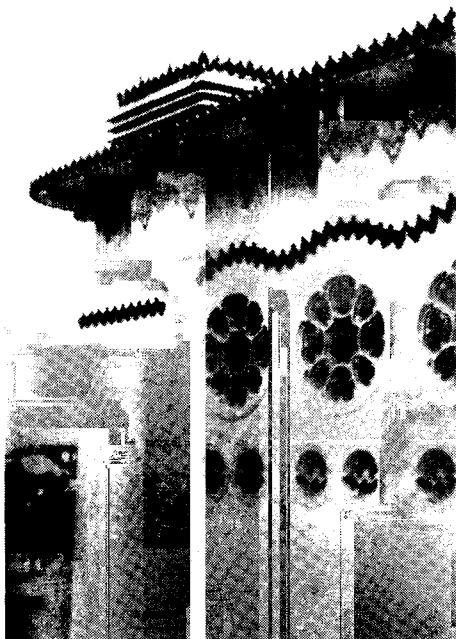


55. Medgyaszay István: A veszprémi színház 1908.

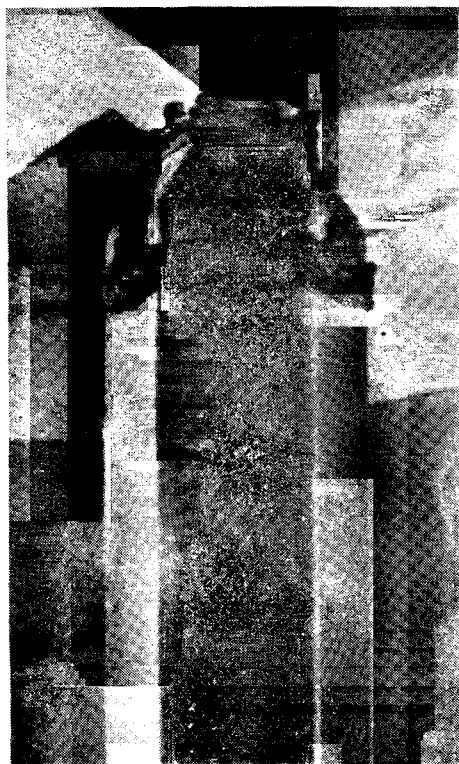




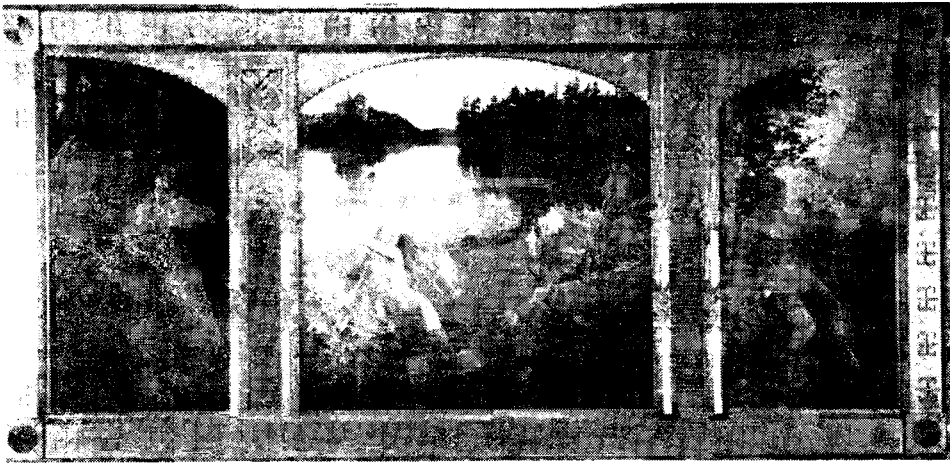
57. A páholsor a vasbeton erkélytartó konzollokkal



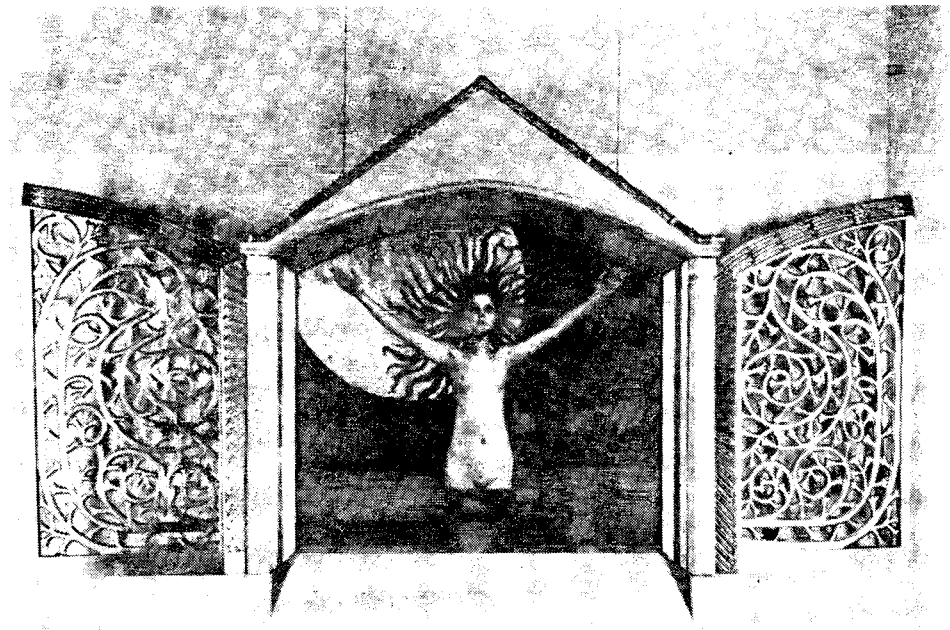
58. Párkányrészlet



59. Vasbeton oszlopfő



60. Akseli Gallen-Kallela: Aino triptichon 1891.



61. Akseli Gallen-Kallela: Ad Astra 1894.



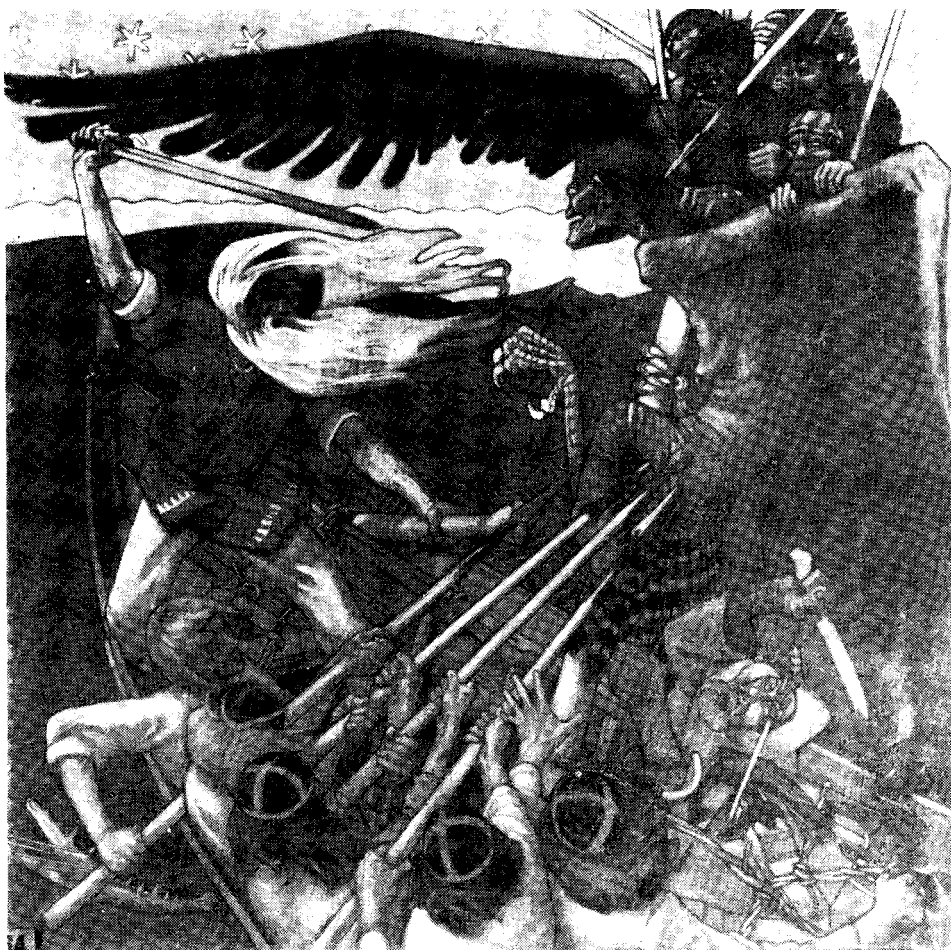
62. Akseli Gallen-Kallela: Sampo kovácsolása 1893,



63. Akseli Gallen-Kallela: Szimpozion 1894.



64. Akseli Gallen-Kallela: Lemminkäjnen anyja 1897.



65. Akseli Gallen-Kallela: Sampo védelmezése 1897,



66. Akseli Gallen-Kallela (balra) Párizsban tanuló művésztársai között. 1885,



67. Párizsban, 1889-ben



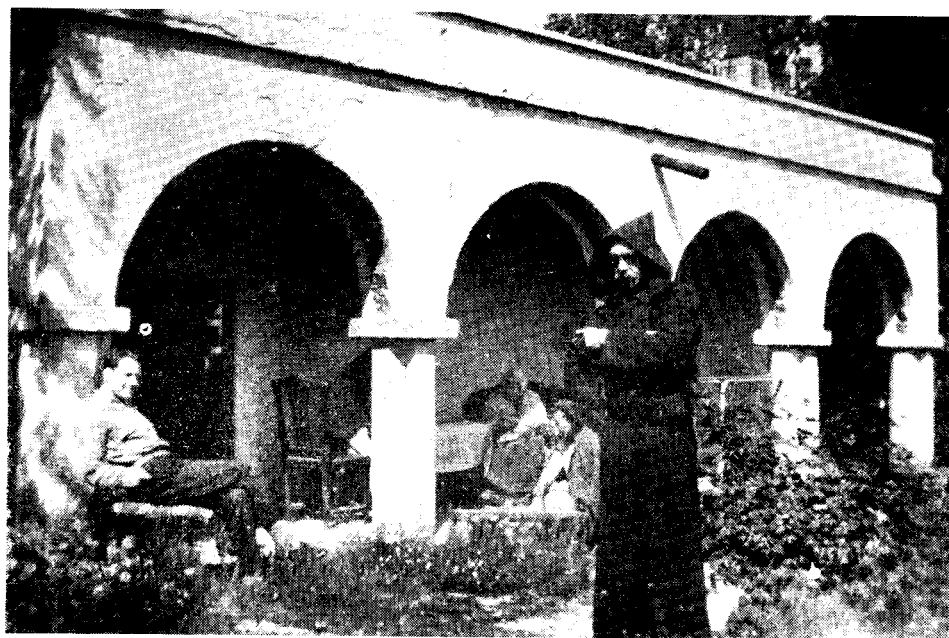
69. Gallen-Kallela 1906-ban



68. A művészek festik az imatrai vízesést,
1893. (Elöl Louis Sparre, jobbra hátul Gallen-
Kallela, ülve Albert Edelfelt.)



70. Tarvaspää-i kertjében, afrikai útja után, 1910.



71. Barátságában, tarvaspää-i házának kertjében. 1920-as évek vége



72. Új-Mexikóban, 1924-ben. (Sztereofénykép)



73. Tarvaspää-i villájának építése közben. 1920-as évek vége

